هشت‌ستان

شماره ۱۸ / پاییز ۱۳۹۵
ویژه‌نامه پنجمین دوسالانه نذر هشت‌های قرآنی

بسم الله الرحمن الرحیم

فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۱۸/ پاییز ۱۳۹۵
ویژه‌نامه پنجمین دوسالانه تذهیب‌های قرآنی
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: شادی غفوریان

ناظر محتوایی: مهدی سیم ریز
مشاوران علمی: علی اصغر ناصری مهر، مهدی صحراگرد
ویراستار: دفتر ادبی ویرانگار
طرّاحی لوگو: مسعود نجابتی
صفحه آرایی و گرافیک: مرجان جلالی (رضوان گرافیک)
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی

با سپاس از:
سیدمحمدمجتبی حسینی، جواد آرین منش، سیدصادق مرکبی، ماندانا یمینی، اعظم بقایی و محمدعلی رمضانی

■ **سرآغاز**
شادی غفوریان/۵
■ **تحلیلی بر مصاحف قرآنی مکتب هرات بر اساس منابع آستان قدس رضوی**
وحید توسلی/۸
■ **جایگاه تذهیب‌های قرآنی در مطالعات هنر اسلامی از دیرباز تا امروز**
کیانوش معتقدی/۲۶
■ **تذهیب قرآن در آناتولی**
مهدی صحراگرد/۳۲
■ **معرفی سه نمونه تذهیب قرآنی (قرن سیزدهم ه.ق) موجود در کتابخانه و موزهٔ ملی ملک**
علیرضا کریمی/۳۸
■ **معرفی چند جلد گل و مرغ در نسخ خطی دیوان‌های اشعار آستان قدس رضوی**
فهیمه فرزانه/۴۴
■ **پیکار خاک و کاخ**
جواد مدرسی هوس/۵۶
رویش گل‌های پنبه در هنر گل و مرغ معاصر گفت‌وگو با مهرزمان فخارمنفرد
محمد ظریف صدر، شادی غفوریان/۶۴
نگاهی به روند برگزاری دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی
مهدی سیم‌ریز/ ۷۱

■ **آستان هنر**، با کمال احترام و امتنان، دست همکاری هنرپژوهانی را که به یاری و همدلی این مجموعه می کوشند به گرمی و مهربانی می فشارد.
■ نقل مطالب **آستان هنر**، با ذکر منبع و مشخّصات این دفتر بلامانع است.
■ مطالب مندرج، نشان دهنده و مبیّن آرا و دیدگاه نویسندگان است و الزاماً بیانگر نظر گروه هنرپژوهی رضوان نیست.
■ **آستان هنر**، در تلخیص و نقل مطالب آزاد است.

آدرس: مشهد، خیابان کوهسنگی، خیابان عدالت، عدالت۱۸، شمارهٔ ۹/۱
مؤسسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی
تلفن: ۰۵۱۳۸۴۴۵۱۴۲ پنج خط
تلفکس: ۰۵۱۳۸۴۲۲۰۱۵
راه هـای ارتبـاط با نشـریه:
astanehonar8@gmail.com
www.aqart.ir

سـرآغاز...

شادی غفویان

دین به مدد اتصال به سرچشمه الوهیت، مبتنی بر شعور ذاتی و فطرت زوال‌ناپذیر آدمی است و ماهیت درونی آن آرمان و حقیقتی متعالی را می‌جوید، حقیقتی که مطلوب بشر بوده و هر انسانی در آرزوی دست‌یابی و رسیدن به آن گام برمی‌دارد.

دین؛ این تجربه معناگرایانه و تعالی‌جویانه از انسان و هستی، همواره برای بیان درون‌مایه‌های خود صُوری زیبا را برگزیده است. در این راه، معنویت و تعالیت که برگرفته از تجربه دینی است، صورت زیبا اختیار کرده، نیاز زیبایی‌شناختی انسان را تعالی می‌بخشد و او را به فراسوی کمال فرا می‌خواند.

کمالی که خداوند لطیف و خبیر، پیامبر را از آن آگاه نموده است؛ کمالی که در مسیر رسیدن به آن، دو گنج گران‌سنگِ قرآن و عترت چونان چراغ راه می‌درخشند تا رهروان راستین به سرمنزل مقصود رهنمون گردند.

دین و هنر، ریشه در پنهانِ جان و مایه در عمقِ هستی انسان و جهان دارند. همچنان که دین، مقدس و متعالی است، هنر نیز در قداست و تعالی انسان ریشه دوانده و به همان‌سان که دیانت بدون دستگیری پیامبر و ائمه اطهار به کژی و کاستی می‌گراید، هنر نیز بی رهنمود ایشان به بیراهه می‌رود.

اگر دیندار به مدد دو گنج گران، از بیراهه‌ها و کوره‌راه‌های اعتقاد می‌گریزد و در صراط مستقیم قدم برمی‌دارد، هنرمندِ دیندار نیز به لطف تلالو دُرّ و گهر پنهان و آشکارِ ثقلین، صُور زیبا را چنان رامِ بیان معانی و مفاهیم والا می‌کند که آن صُور نیز خود تعالی و قداست می‌یابد.

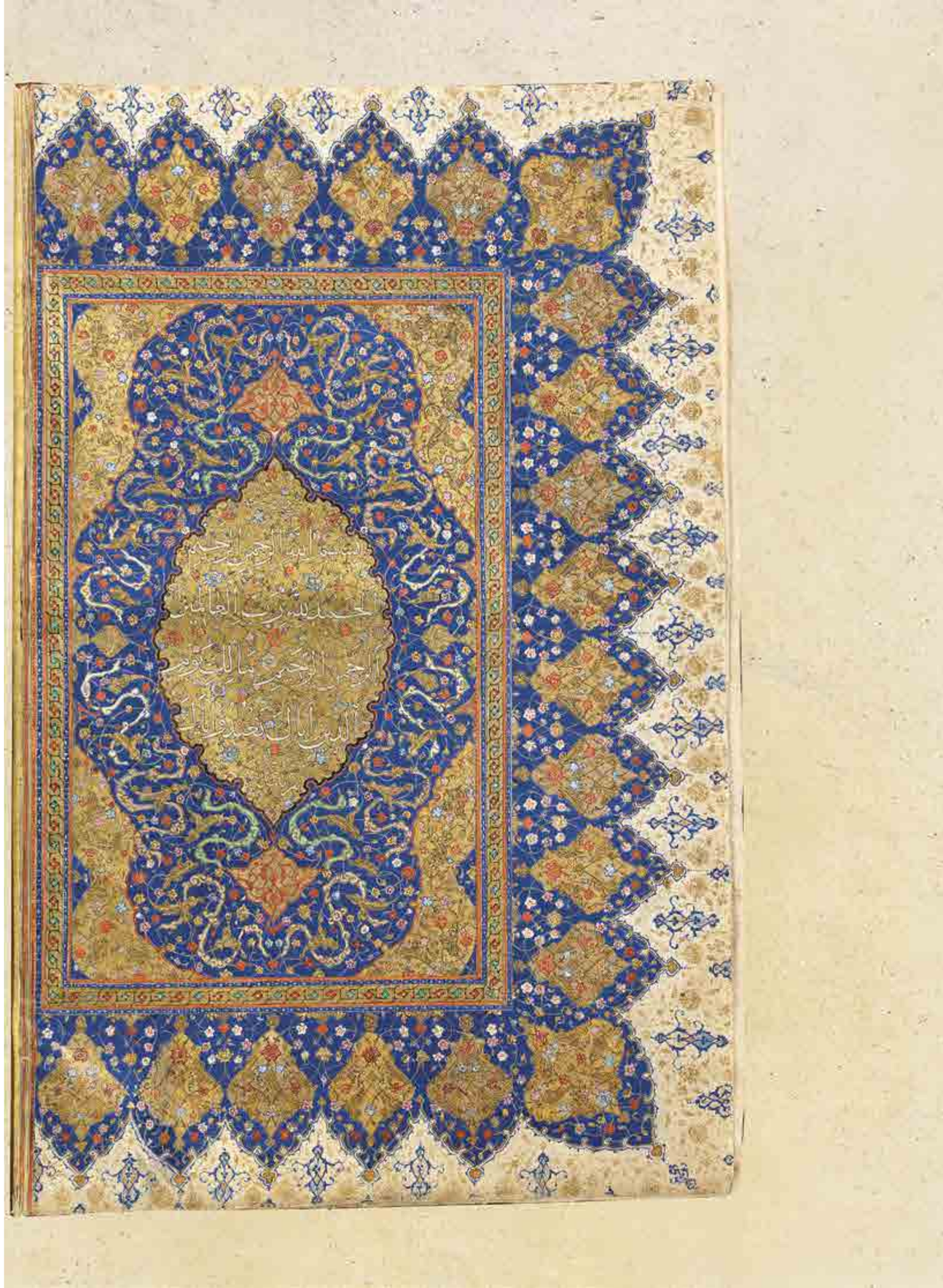
بی‌جهت نیست که پیچش و تکرار اسلیمیِ حاشیه‌ها، برگ‌برگ گل‌ها و نوای عندلیبِ جلدها، روایت راویان نگاره‌ها، تسبیح‌وار ذکر حق گفته و هنر را به زیور دین می‌آراید.

شگفتا که هنر که خود زیور است، حال زیبایی دوچندان را از دین می‌ستاند و با اتصال به دو گنج بی‌انتهای کتاب الهی و عترت پیامبرش، جاودانه می‌گردد.

و خوشا هنگامی که هنرمند، تنها اکسیر جاودانگی را اینچنین بیابد...

هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد به عشق
ثبـت است بر جـریده عـالم دوام ما

با اتکا به پشتوانهٔ هزارساله از آثار قرآنیِ گنجینهٔ آستان قدس رضوی، مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری همزمان با میلاد حضرت ختمی مرتب محمد مصطفی(ص)، با برگزاری دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی کوشیده است تا با احیاء سنت‌ها و مکاتب قدیم و حمایت از هنرمندان این عرصه، در پاسداشت گنجینهٔ هنرهای ایرانی و اسلامی و تحکیم پایه‌های ایرانی این هنر مقدس گام بردارد. با گذر از فراز و نشیبی چندساله، اکنون مرکَبِ این دوسالانه به منزل پنجم رسیده است. امید است در سایهٔ عنایت حضرت علی‌بن‌موسی‌الرضا(ع)، با مشارکت مذهّبان و نگارگران این مرز و بوم، زمینه ترویج بیش از پیش هنرهای قرآنی در ایرانِ هنرپرور فراهم گردد.



مقالات پژوهشی

تحلیلی بر مصاحف قرآنی مکتب هرات
بر اساس منابع آستان قدس رضوی

وحید توسلی*

چکیده

با توجه به جایگاه هنری مکتب هرات در تمدن اسلامی، اهمیت شناخت ویژگی‌های آرایه‌ها و تزیینات این مکتب هنری امری ضروری است. در این پژوهش به روش تحلیلی و توصیفی به طبقه‌بندی تذهیب مصاحف قرآنی این مکتب هنری و بررسی و مشاهدهٔ ۳۰۰ قرآن خطی متعلق به قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری پرداخته شده است. از میان این مصاحف، ۴۰ مصحف نفیس قرآنی که ویژگی‌های تذهیب مکتب هرات را بهتر ارائه نموده‌اند جهت این پژوهش استفاده شده‌اند. جهت تحلیل تذهیب مصاحف قرانی مکتب هرات، تزیینات در سه بخش کلی شامل تزیینات اوراق آغازین (افتتاحیه)، تزیینات همراه متن و تزیینات اوراق پایانی(اختتامیه) تقسیم‌بندی شده[1] و در نهایت نتایج به‌دست‌آمده در ارتباط با ویژگی‌های آرایه‌ها و تذهیب مکتب هرات ارائه شده است.

کلیدواژه: مکتب هرات، دورهٔ تیموری، تذهیب، مصاحف قرآنی، کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی.

* مدیر اسناد و کتابخانهٔ پژوهشکدهٔ نوین شهر معنوی ثامن
Tavassoli@s3c.ir

مقدمه

ارجمندترین و مهم‌ترین ودیعه‌ای که خداوند در قالب کلام در اختیار انسان گذاشته، همانا کتاب قدسی قرآن است. هنرمندان صاحب‌ذوق، تزیین و آراستن این کتاب مقدس را رسالتی الهی می‌شمارند که با عنایات مخصوص خداوندی بر عهدهٔ آنان گذاشته شده است. اهتمام مسلمانان در زیباسازی مصاحف قرآنی، تنها در کتابت و خوشنویسی آن تجلی نیافت و تذهیب و تجلید مصاحف را نیز در بر گرفت. آرایه‌ها و تذهیب مصاحف قرآنی، یکی از ارکان اساسی شناسایی مصاحف قرآنی است. در هنر تذهیب، مذهبان جهت فهم بهتر مطالب، به ترسیم ریزه‌کاری‌ها، ظرافت‌ها، حسن ترکیب رنگ‌ها، به‌وجود آوردن اشکال بدیع و زیبا و آراستن صفحات کتاب به صور گوناگون می‌پردازند. در حقیقت کیفیات مختلف تهیهٔ کتاب در یک کشور، نمایندهٔ مراحل مختلف تمدن، ذوق، تجمل و ثروت اهالی آن کشور است و مکاتب هنری ایران، پر از این آثار ذوق و لطف طبع است (بیانی، ۱۳۵۳: الف).

در روند تکامل هنرهای کتاب‌آرایی، مکتب هرات یکی از مقاطع خاص و درخور توجه هنر کتاب‌آرایی ایران است. شهر هرات در بیشتر دوره‌های تاریخی از مهم‌ترین شهرهای خراسان بزرگ بوده است؛ اما بی‌تردید اوج رونق و شکوفایی هنر کتاب‌آرایی مربوط به دورهٔ تیموریان است (کاوسی، ۱۳۸۹: ۵۱). در کتاب‌آرایی مکتب هرات، هنرهای نگارگری، خوشنویسی، تذهیب و تشعیر در یک هم‌سویی واحد، کنار یکدیگر قرار گرفته و شاهکارهای بی‌بدیلی را به‌وجود آورده‌اند. در عریضهٔ احمدبن‌عبدالله حجازی در این باب آمده است: در کتابخانهٔ هر یک از ایشان (امیران تیموری شامل ابراهیم‌سلطان، بایسنغر، الغ‌بیک و شاهرخ‌میرزا) جماعتی از فضلا، از ناسخ و مذهّب و مصوّر و صحاف، بودند که ایشان را در عالم نظیری نبود (نجیب اوغلو، ۱۳۸۹: ۲۸۸). در مکتب هرات، کتاب‌آرایی قرآن و هنرهای مرتبط با آن به اوج خود رسید. این نسخه‌ها چه از نظر موضوع و خط، چه از روی آرایش هنری(تصویر، تذهیب، نقاشی، تجلید) در آن عصر قدردان زیاد داشت و به هر طرف ارمغان برده می‌شد(حبیبی، ۱۳۵۵: ۳۷). اغلب مورخین و محققین هنر ایران معتقدند که این مکتب نقطهٔ اوج نقاشی ایرانی است و هنرمندان آن به درجه‌ای از توانایی‌های هنری دست پیدا کرده بودند که نه تنها مکاتب و هنرمندان ماقبل خود را تحت تأثیر قرار دهند، بلکه هنرمندان و مکاتب اعصار بعد از آنها نیز در دامنهٔ تأثیرات‌شان قرار گیرند (گودرزی، ۱۳۸۴: ۵-۳۴).

توانایی هنرمندان مکتب هرات موجب به‌وجود آمدن تغییرات زیادی در سبک اجرای تذهیب این دوره گردید، به‌طوری‌که در ابتدا مکتب هرات میراث گذشتگان مورد اقتباس قرار گرفت و در انتها، دستاوردهای هنریش با تغییرات فراوان به مکتب بعدی انتقال پیدا کرد. این تفاوت هنری در ابتدا و انتهای مکتب هرات، زمینه‌ساز دسته‌بندی تزیینات مکتب هرات شد. هنر کتاب‌آرایی مکتب هرات را می‌توان به دو دورهٔ اوّلیه (زمان حکومت شاهرخ، از سال ۸۰۷ تا ۸۵۰ ق) و ثانویه (زمان سلطنت حسین بایقرا، از سال ۸۷۵ تا ۹۱۶ ق) تقسیم‌بندی کرد؛ زیرا این مکتب در یک ظرف زمانی تقریباً یکصدساله، دو مرحلهٔ نسبتاً متناقض را، به فراخور موضع و موضوع به نمایش می‌گذارد. گرچه این دو مرحله نیز باز همچون دو خط راه آهن در افق به هم می‌پیوندد و در کلّیت خود، مکتبی به نام مکتب هرات را در تاریخ ثبت می‌کنند. ضوابط بنیادین این دو مرحله، گاه متناقض و گاه هم‌کنار، ارزش‌های ویژه‌ای را پدید می‌آورد که بر اعتبار و استقرار این مکتب می‌افزاید (آژند، ۱۳۸۷: ۱۱).

دورهٔ اوّلیهٔ مکتب هرات، شامل سلطنت شاهرخ و فرزندانش است. گروبه معتقد است: «دورهٔ حکومت واقعی تیموریان با سلطنت شاهرخ، فرزند تیمور، شروع شد... و او سه نفر از فرزندان خود را نایب مناب امپراتوری خویش ساخت: الغ‌بیک در آسیای میانه(سمرقند)، بایسنقرمیرزا در خراسان (هرات)، سلطان‌ابراهیم در فارس(شیراز)» (شراتو و گروبه، ۱۳۷۶: ۳۵). بدین لحاظ می‌توان مکتب هرات را شامل حکومت شاهرخ بر هرات و همزمان حاکمیت بایسنغر و فرزندش علاءالدین دانست که با ایجاد کارگاه‌های هنری و حمایت و گسیل هنرمندان و صنعتگران شهرهای تبریز، شیراز و سمرقند به هرات سبب شکل‌گیری کانون و مکتب هرات شدند. در این مقطع، غنی‌سازی متقابل مکاتب مختلف هنری از طریق دستاوردهای استادان، روند سریع داشت که علت آن ارتباط وسیع بین مراکز هنری در آن دوره بود. به‌ویژه مهاجرت استادان و علائق مشترکی که به تاریخ، ادبیات و هنر در بین فرزندان شاهرخ وجود داشت، سبب اشتراکات و ارتباطات تنگاتنگ میان مکاتب سمرقند، هرات و شیراز گردید (اشرفی،۱۳۸۲: ۵۲-۴۳).

دورهٔ ثانویهٔ مکتب هرات، همزمان با فرمانروایی سلطان‌حسین بایقرا بر شهر هرات است. پس از مرگ شاهرخ(۸۵۰ق) تا آغاز پادشاهی حسین بایقرا(۸۷۲ق) دوره‌ای از اغتشاش سیاسی و رکود هنری بر شهر هرات حاکم شد و پس از آن فضای آرام و شرایط فرهنگی موجود در هرات سبب شد که سلطان حسین با کمک وزیر باکفایتش، امیرعلیشیر نوایی، از حامیان پر و پاقرص هنر و ادب گردند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۷۵-۷۶). مکتب هرات در این دوره یک شخصیت قوی و مستقلی را شکل داد و در میان سرزمین‌های فارسی‌زبان، به اوج رونق و رفاه رسید. به گفتهٔ بابر(۸۸۸-۹۳۷ق.) که همزمان در هند حکومت می‌کرد:«در همهٔ مناطق مسکونی جهان، هیچ شهری همچون هرات زیر نظر سلطان‌حسین بایقرا نبود، به‌خاطر کوشش‌های او، شکوه و زیبایی آن دو صد چندان شد»(سودآور،۱۳۸۰: ۸۵) و از همین رو بازار هنرپروری و هنرآفرینی

در دورهٔ فرمانروایی سلطان‌حسین گرم بود و عصر طلایی هنر نگارگری به وقوع پیوست (کاوسی، ۱۳۸۹: ۳۲۶).

با مرگ سلطان حسین بایقرا، حکومت‌های نوبنیاد صفویان در ایران و شیبانیان در ماوراءالنهر ادعاهایی دربارهٔ این شهر داشتند، این شهر که بزرگترین مرکز فنی آن دوره بود، در سال ۹۱۳ق توسط شیبک‌خان و سه سال بعد توسط شاه‌اسماعیل صفوی تصرف گردید و عدهٔ زیادی از نقاشان و هنرمندان شهر هرات مهاجرت کردند(حسن، ۱۳۲۰: ۱۱۶) این موضوع باعث انتقال شیوه‌های هنری مکتب هرات به مراکز درباری تبریز، سمرقند و بخارا گردید. با بررسی پژوهش‌هایی که در گذشته انجام گرفته، کمتر می‌توان نشانی از تحلیل ویژگی‌های تذهیب مکتب هرات با استناد به اصل مصاحف قرآنی به‌دست آورد. اغلب پژوهش‌ها به روایت تاریخی و تجربه‌نگاری پژوهشگر بر نقوش تزیینی و نگارگری محدود بوده است. در این پژوهش با مراجعهٔ مستقیم به بیش از ۳۰۰ مصحف قرن نهم و دهم هجری، تزیینات بیش از ۴۰ مصحف نفیس قرآنی که ویژگی‌های تذهیب مکتب هرات را ارائه نموده‌اند، بررسی شده است. جهت تحلیل تذهیب مکتب هرات، تزیینات در سه بخش کلی تزیینات اوراق آغازین (افتتاحیه)، تزیینات همراه متن و تزیینات اوراق پایانی(اختتامیه) تقسیم‌بندی شده است:

تزیینات اوراق آغازین(افتتاحیه)

این تزیینات شامل نقوش تذهیب به‌کاررفته در اوراق ابتدا و افتتاحیهٔ مصاحف است که از مهم‌ترین نقوش و آرایه‌های مصاحف مکتب هرات به‌شمار می‌رود. از نظر کاربردی و ظاهری می‌توان تزیینات را در سه شکل برگ ظهریه، سرلوح و لوح مذهّب فاتحه‌الکتاب تقسیم‌بندی نمود.[۲] نقوش تذهیب به‌کاررفته در این سه شکل شامل انواع اسلیمی، ختایی، کتیبه‌نویسی، دندانه‌موشی، حاشیه، شرفه، گره‌بندی، تشعیرسازی، کمند و جدول است و عمدتاً رنگ‌های اصلی لاجوردی و زر در آنها به‌کار رفته است. نقش تشعیر، تنها در حاشیهٔ اوراق ابتدایی قرآن به شمارهٔ ۲۱۵ مشاهده می‌گردد، طرح آن شامل نقوش گل و بوته و ابری است که با هنر تشعیرسازی قدیمی‌ترین نسخه‌های خطی شناسایی‌شده، قابل مقایسه است.[۳]

نقش تشعیر، قرآن شماره ۲۱۵

تزیینات ظهریه

این تزیینات به شکل لوح مذهّب و مرصع یا شمسه‌ای است که در اوراق قبل از شروع قرآن به جهت تزیین،[۴] روایت و حدیث،[۵] درج آیاتی دربارهٔ حرمت قرآن مکتوب،[۶] دعای افتتاح قرآن[۷] و نام محل نگهداری یا سفارش‌دهندهٔ انجام نسخه، ترسیم می‌شدند و می‌توان نمونه‌های فراوانی از این تزیینات را در مصاحف قرآنی مشاهده نمود. در بررسی مصاحف قرآنی مکتب هرات در قرن نهم تا میانهٔ قرن دهم هجری، این نوع تزیینات در دو جزوهٔ قرآنی به شماره‌های ۳۱۴۶ و ۸۹۰ مشاهده می‌شود. عدم وجود تزیینات و تذهیب اوراق بدرقه یکی از تفاوت‌های مصاحف مکتب هرات با مصاحف دورهٔ صفوی است.

قرآن- شماره: ۳۱۴۶

جزوه قرآنی- شماره: ۸۹۰

سرلوح

این تزیین در قسمت فرازین نخستین صفحهٔ متن کتاب‌های خطی و مصاحف قرانی ترسیم می‌شود. این نقش‌مایه در دو شکل مستطیل ساده یا هرمی، بر بالای کتیبهٔ عنوان مشاهده می‌شود. با بررسی مصاحف قرآنی، مشخص شد سرلوح و کتیبه در ابتدای پنج جزوهٔ قرآنی به شماره‌های ۵۹۳، ۶۱۷، ۴۲۸ ، ۸۱۵ و ۱۱۳۰۷ ترسیم شده‌اند. همهٔ سرلوح‌ها، ساده و فاقد هرم(نیم‌ترنج) بوده، به‌جز جزوهٔ قرآنی شمارهٔ ۸۱۵، همگی شرفه دارند. این سرلوح‌ها کتیبه‌ای به طرح قلم‌دانی و دوایری در دو یا چهار طرف دارند که شمارهٔ جزوه، با خط کوفی تزیینی و به رنگ لاجورد یا سفیدآب، در آنها کتابت شده است. در جزوهٔ شمارهٔ ۸۱۵ به‌جای دوایر از سرترنج در طرفین طرح قلم‌دانی‌ترنجی بهره گرفته شده است.

سه نمونه از جزوات بررسی‌شده، مزین به دو ستون در طرفین کتیبه با نقش‌های هندسی، گل و بوته و اسلیمی زر محرر بوده، همچنین در دو جزوه به شماره‌های ۱۱۳۰۷ و ۴۲۸ نشان شمسهٔ متصل به کتیبه وجود دارد. به‌طورکلی اشتراکات زیادی بین طرح

جزوه قرآنی-شماره: ۱۱۳۰۷ | جزوه قرآنی-شماره: ۴۲۸ | جزوه قرآنی-شماره: ۵۹۳

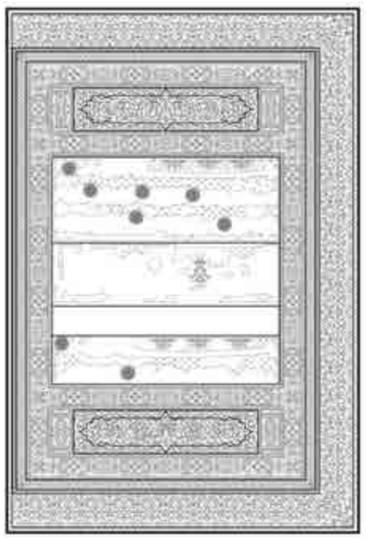
جزوه قرآنی-شماره: ۶۱۷ | جزوه قرآنی-شماره: ۸۱۵

این دو جزوه دیده می‌شود. رنگ‌های سفیدآب، زر، لاجورد، سبز(به‌جز در جزوهٔ ۸۱۵)، شنگرف و سیاه در تمام جزوه‌ها به چشم می‌خورد، علاوه بر رنگ‌های فوق، در مصحف شمارهٔ ۶۱۷ که تنها در سرلوح آن گل و برگ ختایی الوان دیده می‌شود، رنگ‌های سرنج و زرد نیز به‌کار رفته است.

لوح مذهّب فاتحه‌الکتاب

در ابتدای شروع قرآن و سورهٔ آغازین برخی جزوات قرآنی آرایه‌ها و تزییناتی متن قرآن را فراگرفته که با توجه به اینکه بیشتر در اطراف اوّلین سورهٔ قرآن ترسیم می‌شود به «لوح مذهّب سورهٔ فاتحه‌الکتاب» یا «لوح افتتاحیه» مشهور است. با بررسی مصاحف مکتب هرات مشخص شد بیشترین ویژگی تزیینی به‌کاررفته در لوح فاتحه‌الکتاب شامل کتیبهٔ مزدوج در صدر و ذیل آیات، دندانه موشی(مضرّس)، حاشیه، شرفه، گره‌بندی، جدول و کمنداندازی است. به‌طورکلی با توجه به فراوانی نقوش می‌توان این‌گونه توصیف نمود:

شرفه در مصاحف قرآنی مکتب هرات اغلب بلند و ساده در اطراف سه وجه حاشیهٔ لوح و به رنگ لاجوردی به‌کار رفته است. حاشیه در



این مصاحف به‌صورت یک یا دو قسمتی بر زمینهٔ لاجوردی با نقوش گره‌بندی رومی و اسلیمی است که از میانهٔ قرن نهم به بعد با ترکیبی از گل و بوته‌های ختایی الوان و نقش نیم‌ترنجی(هرمی) بر راستای قائم حاشیه مزین شده‌اند. جداول به‌کار رفته در این مصاحف مثنی، دوله، سه تحریر و مرصع است. بر اساس ویژگی‌های نقوش می‌توان این تزیینات را در سه دسته طبقه بندی کرد:

دسته نخست: مصاحف قرآنی دورهٔ پیشین مکتب هرات

مصاحف این دسته در نیمهٔ اوّل قرن نهم و در شهر هرات کتابت و تزیین شده‌اند. تزیینات این مصاحف با آثار دورهٔ اولیهٔ مکتب هرات و همزمان با حکومت شاهرخ و کارگاه هنری بایسنغر میرزا در هرات قابل مقایسه است. تزیینات مصاحف دستهٔ اوّل شامل لوح مذهّب و مرصع با رنگ‌های اصلی لاجوردی و زر است. این لوح، نقش کتیبهٔ مزدوج در صدر و ذیل داشته، خط کتیبه نیز معمولاً به قلم کوفی تزیینی در میان نقوش اسلیمی است. در مصاحف این دسته نقش اسلیمی‌ها بسیار پررنگ است و این نقوش در کنار بندهای رومی، نقش محوری دارند و نقوش ختایی الوان برگرفته از نگاره‌های هرات و به‌صورت گل و بوته‌های تشعیری ریسه‌ای زرین در تزیینات مشاهده می‌گردند. در مصاحف این دسته، بندهای ختایی الوان معمولاً در قالب‌هایی جدا از بندهای اسلیمی اجرا شده که نمونه‌های مشابه آن را می‌توان در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنغری[۸] مشاهده کرد.

از مصاحف دستهٔ نخست می‌توان به قرآن‌های شمارهٔ ۱۵۳ و ۳۱۴۶ و جزوهٔ قرآنی شمارهٔ ۴۱۶ اشاره کرد که همگی در نیمهٔ اوّل قرن نهم هجری کتابت شده و تزیینات ممتاز آنها نشان از هنر بی‌بدیل هنرمندان مکتب هرات در این دوره دارد. مصاحف قرانی به شماره‌های ۳۱۴۶ و ۴۱۶ نیز دارای کتیبهٔ سه قسمتی است که این سنت هنری مکتب هرات در دستهٔ دوم و مکاتب محلی مکتب پیرو هرات نیز مشاهده می‌شود.

دسته دوّم: مصاحف قرآنی مکاتب محلی پیرو هرات

دسته دوّم شامل مصاحفی است که قبل از دورهٔ ثانویه مکتب هرات در هرات یا مراکز هنری دیگر که زیر نظر مرکز سیاسی دورهٔ تیموری بوده‌اند، وجود داشته است. با توجه به روابط حسنهٔ مراکز سیاسی این دوره، میراث هنری مکتب هرات در آن مراکز گسترش یافته است. در این ارتباط مراکز هنری هند (بابری و گورگانی)، شیراز (ابراهیم میرزا و ترکمان)، تبریز (ترکمان)، سمرقند و بخارا قابل اشاره است. در تزیینات این دسته خارج از ویژگی‌های رسمی مکتب هرات، تزییناتی وجود دارد که می‌توان آن را جدا از دستهٔ اوّل در نظر گرفت.

مصاحف قرآنی به شماره‌های ۳۲۵۵ و۱۹۰ و جزوه‌های قرآنی ۸۲۶، ۸۹۰ و ۴۱۴ ویژگی‌های مکتب شیراز را در کنار مکتب هرات به نمایش گذاشته‌اند. کتیبه‌های مزدوج با طرح ترنج و قلم‌دانی به همراه کتابت بر رنگ کاغذ به خط رقاع، شرفه‌های باریک و کوتاه‌تر از هرات، نوع ترسیم نقوش اسلیمی و ترکیبات گره‌بندی جداول که ساده‌تر از مکتب هرات ترسیم شده، از شاخصه‌های مکتب شیراز است. برخی از پژوهشگران نشان‌های بادامی حاشیهٔ لوح مذهّب مصاحف قرآنی به شماره‌های ۸۹۰ ، ۸۲۶ ، ۴۱۴ ، ۲۹۸و ۱۹۰ را از ویژگی‌های مصاحف مکتب شیراز برشمرده‌اند درحالی‌که می‌توان این ویژگی را در نسخه‌های خطی هرات چون لوح مذهّب افتتاح نسخهٔ بوستان سعدی که زیر نظر کمال‌الدین بهزاد اجرا شده نیز مشاهده کرد. دو قرآن به شماره‌های ۳۲۵۵ و ۱۹۰ سبک طراحی مشابهی دارند که نشان از انجام تزیینات توسط یک نفر یا در کارگاه هنری خاص دارد.

جزوه قرآنی- شماره: ۴۱۶ | قرآن- شماره: ۱۵۳ | قرآن- شماره: ۳۱۴۶

جزوه قرآنی-شماره: ۴۱۴ | قرآن-شماره: ۳۲۵۵ | جزوه قرآنی-شماره: ۸۹۰ | قرآن-شماره: ۱۹۰ | جزوه قرآنی-شماره: ۸۲۶

قرآن- شماره: ۱۳۷

مصاحف قرآنی به شماره‌های ۱۸۹، ۲۹۸،۲۱۵،۲۵۲ و ۴۶۱ از مصاحف دیگر دستهٔ دوم هستند که تزییناتی به شیوهٔ مکتب هرات دارند و در کنار ویژگی‌های دستهٔ اوّل، گسترش نقوش ختایی در کنار نقوش اسلیمی را می‌توان در آنها مشاهده نمود و برخی از تزیینات دستهٔ سوم در این مصاحف به‌صورت اوّلیه دیده می‌شود، مانند طرح پروانه‌ای در ستون کنار متن که در قرآن شمارهٔ ۱۸۹ و نقش نیم‌ترنج که در حاشیهٔ قرآن شمارهٔ ۴۶۱ به‌کار رفته است.

قرآن شمارهٔ ۱۳۷ از مصاحف مکتب دورهٔ ترکمان است. با تسلط جهانشاه قراقویونلو بر هرات در سال ۸۶۱ق بخشی از گنجینه‌ها و میراث هرات به مرکز ایران انتقال یافت و پس از روی کار آمدن اوزون‌حسن آق‌قویونلو و ایجاد روابط حسنه با امرای هرات، شیوهٔ تزیینی هراتی در ایران مرکزی و در شهرهای شیراز و تبریز گسترش یافت، لذا تزیینات به‌کاررفته در این مصحف ویژگی‌های مکاتب محلی پیرو هرات را دارد.

دسته سوم: مصاحف متأخر (پسین) هرات

این دسته از مصاحف قرآنی به شماره‌های ۱۱۷، ۲۵۷، ۲۰۰۵، ۱۷۶، ۱۸۱، ۲۱۰ و ۲۰۳ تزییناتی مربوط به اواخر دورهٔ تیموری و ابتدای دورهٔ صفوی دارد که ویژگی‌هایی از مکتب پسین نگارگری هرات را نشان می‌دهد. در این مصاحف شاهد فراوانی بندهای ختایی الوان به نسبت نقوش اسلیمی هستیم که به‌مرور در دورهٔ صفوی افزایش می‌یابد به‌نحوی که فضای اجزای لوح مذهّب افتتاحیه مزین به نقوش ختایی الوان و نشان‌های ترنجی‌شکل کوچک به نقش اسلیمی است. حاشیهٔ این مصاحف شامل دو بخش پهن لاجوردی و سیاه باریک است و در طرف قائم آن نقش نیم‌ترنجی ترسیم شده که به‌مرور، اندازهٔ آن برابر طرح ستون کنار متن ترسیم می‌شود(این نقش به‌صورت ابتدایی در مصحف شمارهٔ ۲۹۸ دسته دوم قابل مشاهده است). شرفه‌های باریک و بلند لاجوردی همچون آثار گذشتهٔ هرات در اطراف مصاحف این دسته ترسیم شده است. در برخی از مصاحف این دوره جدولی با نقوش ابری در اطراف حاشیه ترسیم شده که امتداد آن بر روی نیم‌ترنج نیز ترسیم می‌گردد و تداعی‌کنندهٔ بند لاجوردی است که در مصاحف دورهٔ سلجوقی کل لوح و نشان متصل به آن را احاطه می‌کرد.

در صفحهٔ افتتاح قرآن به‌جای کتابت، بیشتر به تزیینات پرداخته شده است و نشان آن ضخامت، بیشتر دو ستونی است که در طرفین افقی متن ترسیم گردیده و باعث شده فضای کمتری جهت متن قرآن در نظر گرفته شود. در همهٔ مصاحف مکتب هرات سوره‌های حمد و ابتدای سورهٔ بقره در دو لوح متناظر کتابت شده[۹] و در کنار دندانه‌موشی هاشوری که نشان از سنت گذشتهٔ هرات دارد از دندانه‌موشی‌های زرین و زراندوزی‌شده مزین به نقوش ختایی الوان بهره گرفته شده که اختصاص به این دسته دارد.

در بسیاری از مصاحف مکتب هرات کتابت جلی و خفی‌نویسی به‌کار رفته است. در مصاحف این دسته بخش جلی‌نویسی، ستون کنار متن را قطع نمی‌کند درحالی‌که در مصاحف دستهٔ دوم و

قرآن‌های شمارهٔ ۱۹۰، ۸۲۶ و ۸۹۰ ستون کنار متن به دو بخش تقسیم شده است. سنت کتاب‌آرایی مصاحف دستهٔ سوم در دورهٔ صفوی نیز امتداد پیدا کرده است که از جملهٔ آنها می‌توان به مصاحف قرآنی شمارهٔ ۲۰۶(کتابت ۹۷۵ق)، ۱۵۶(کتابت ۹۸۰ق)، ۱۹۷(کتابت ۹۸۴ق) و ۲۱۴۱(کتابت ۹۸۵ق) از گنجینه قرآن‌های خطی کتابخانهٔ آستان قدس رضوی اشاره کرد.

تزیینات همراه متن قرآن

این آرایه‌های کاربردی، به همراه متن و جهت تزیین و تکمیل مفاهیم آن ترسیم می‌شوند که شامل اشکال حاوی شرح آیات، نشان پایان آیات و سرسوره‌های میان قرآن است. اشکال حاوی شرح آیات، نشان‌هایی است که در حواشی اوراق مصاحف قرآنی ترسیم می‌شوند. این نشان‌ها شامل‌خمس(نشان پنج آیه)،

عشر(نشان ۱۰ آیه) سجده و تحزیب هستند که هر کدام با طرح و رنگی مشخص در کنار متن قرآن به‌کار می‌روند. نشان پایان آیات به‌صورت گوی، گل چندپر یا سادهٔ زرین در انتهای هر آیه و سرسوره‌ها در قالب کتیبه‌هایی در میان متن قرآن و جهت نمایش نام سوره، تعداد آیات و محل نزول سوره، به خط ثلث، رقاع یا کوفی تزیینی ترسیم می‌شوند.

نشان خمس

با توجه به سنت‌های گذشته در تزیین و تذهیب مصاحف قرآنی، جهت مشخص کردن هر پنج آیه، نشانی به شکل دایره یا بادامی در کنار اوراق مصاحف مکتب هرات ترسیم شده است. در بررسی نشان‌های خمس مصاحف مکتب هرات، با توجه به انتقال و مهاجرت هنرمندان، سبک‌های هنری مختلفی بر اساس سنت‌های گذشته اجرا شده و می‌توان موارد استثنای مختلفی را مشاهده نمود.[10] در برخی از مصاحف از دو نوع دایره و بادامی به‌عنوان نشان خمس بهره گرفته شده است مانند قرآن‌های شمارهٔ ۱۷۶ که در اوراق ابتدا دارای نشان بادامی بوده و مابقی اوراق مزین به نقوش دایره است. از میان ۲۲ قرآنی که نشانه‌های خمس آنها مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است، ۱۷ قرآن دارای نشان بادامی و ۴ قرآن[11] دارای نشان دایره هستند، لذا نقش غالب نشان خمس مصاحف قرآنی مکتب هرات به شکل بادامی است. نشان‌های بادامی بسته به کتابت لفظ خمس به خط کوفی تزیینی و عدم وجود کتیبه به دو دستهٔ تقسیم شده‌اند که در ادامه و در کنار دستهٔ سوم که به شکل دایره هستند، به بررسی آنها خواهیم پرداخت.

دستهٔ نخست: نشان‌های بادامی‌شکل زرین با کتیبهٔ کوفی

این دسته از نشان‌های خمس بادامی‌شکل، معمولاً در مصاحف نفیس و ممتاز دورهٔ تیموری اجرا شده و با نشان‌های خمس قرآن‌های دورهٔ ایلخانی در نیمهٔ اوّل قرن هشتم هجری، اشتراکاتی در تزیینات دارند و کلمهٔ خمس به خط کوفی تزیینی در میان آنها نقش بسته است. مصاحف قرآنی شمارهٔ ۱۴۵، ۳۲۵۵ و جزوهٔ

قرآنی شمارهٔ ۴۱۴ نشان بادامی حاشیه‌ای لاجوردی و مزین به نقوش اسلیمی زرّین دارد و دو شرفهٔ بلند لاجوردی در طرفین بالا و پایین آن ترسیم شده و سایر شرفه‌ها کوتاه‌تر هستند. این نوع شرفه بیشتر در مصاحف شیراز دورهٔ تیموری مشاهده می‌گردد که پیشینهٔ آن به دورهٔ آل‌اینجو می‌رسد.

گونه‌ای دیگر از نشان‌های خمس دستهٔ اوّل، طرحی شامل دوایر متداخل به همراه زائده‌ای در بالا دارند و مزین به نقوش اسلیمی و ختایی هستند که در میان آن کلمهٔ خمس به خط کوفی تزیینی سفید بر زمینهٔ لاجوردی کتابت شده است. این نشان‌ها حاشیه‌ای زرین مزین به طرح حلزونی، مشابه نقوش گل و پیچ‌های ابری دارند.

مصحف قرآنی شمارهٔ ۱۸۹ نشانی با حاشیه‌ای مزین به نقوش گل و بوته ختایی و جزوهٔ قرآنی شمارهٔ ۶۱۷ نشانی لوزی با حاشیهٔ ساده و زرین دارد.

دستهٔ دوم: نشان‌های لاجوردی مزین به گل و بوته‌های ختایی

نشان‌های این دسته اغلب متعلق به مصاحف محلی پیرو هرات است، تنها نمونهٔ استثنا در قرآن شمارهٔ ۱۵۳ قابل مشاهده است که در آن نشان خمس بادامی و دایره ترسیم شده و در آن حاشیه‌ای زرین مزین به نقوش پیچان ابری، نشانهٔ تزیینی مکتب هرات، به چشم می‌خورد. تمامی نمونه‌های این دسته حاشیه‌ای زرین با زمینه‌ای لاجوردی و مزین به گل و بوته‌های ختایی و ریسه‌ای الوان دارد که فاقد کتیبه به خط کوفی (واژهٔ خمس) است. در دو قرآن شمارهٔ ۸۹۰ و ۲۹۸ حاشیهٔ نشان، مضرس بوده و مابقی به‌صورت ساده است.

دستهٔ سوم: خمس دایره‌نشان

این نشان در دو مصحف قرآنی متعلق به اواخر دورهٔ تیموری و ابتدای دورهٔ صفوی دیده می‌شود. نشان خمس این مصاحف مشابه نشان عشر آنها است، با این تفاوت که نشان عشر بر زمینهٔ لاجوردی کتابت شده، اما نشان خمس دستهٔ سوم بر زمینهٔ زر کتابت شده است. بعد از مکتب هرات به این سنت رنگی به‌علت عدم شناخت برخی مذهبان دورهٔ صفوی کمتر توجه شده است. ویژگی‌های اصلی این دسته نقش پیچان ابری در حاشیهٔ زرین این نشان‌هاست. نشان خمس در مصاحف ۱۸۱، ۲۰۰۵ و ۲۵۲ دارای نشان دایره‌ای به سبک دستهٔ سوم است که به علت وجود زائده‌ای در بالای آنها در دستهٔ اوّل قرار گرفته است.

نشان عشر

نشان عشر در حاشیهٔ متن مصاحف قرآنی به جهت شمارگان ده‌تایی آیات ترسیم می‌شوند. این نشان در همهٔ مصاحف مورد بررسی به‌صورت دایره با زمینه‌ای به رنگ لاجوردی ترسیم شده است. هر نشان عشر شامل دوایر متداخلی است که فضایی در درون دوایر ایجاد شده است. بر اساس وجود یا عدم وجود کتیبه‌ای به خط کوفی تزیینی در میانهٔ نشان‌های عشر، این نشان‌ها را می‌توان در دو دسته تقسیم کرد:

دستهٔ نخست: نشان‌های مدوّر لاجوردی مزین به گل و بوتهٔ ختایی

نشان‌های مصاحف این دسته به طرح دوایر متداخل با زمینهٔ لاجوردی مزین به نقوش گل و بوته ختایی الوان و زرین بوده که شبیه نشان‌های خمس دستهٔ دوم است

دستهٔ دوم: نشان‌های مدوّر لاجوردی با کتیبهٔ کوفی

این نشان با بیشترین فراوانی در مصاحف مورد بررسی مشاهده می‌گردد و شامل دوایر متداخلی است که در میانهٔ آن واژهٔ «عشر» به قلم کوفی تزیینی نازک و معمولاً به سفیداب بر زمینهٔ لاجوردی یا زر کتابت شده است. مصاحف و جزوات قرآنی شمارهٔ ۳۲۵۵، ۱۱۳۰۷، ۳۱۴۶، ۴۱۸ و ۱۴۵ حاشیهٔ لاجوردی مزین به نقوش اسلیمی دارند و در مصحف شمارهٔ ۴۲۸ ترکیبی از اسلیمی و ختایی مشاهده می‌گردد. از میان نشان‌های این دسته، حاشیهٔ نشان عشر هفت مصحف به شماره‌های ۱۱۷،۱۷۶، ۱۵۳، ۱۸۱، ۲۱۰، ۲۵۲ و ۲۰۰۵ مزین به نقوش پیچان ابری و مابقی به‌صورت ساده هستند.

نشان تحزیب

نشان تحزیب (جزء، حزب، وِرد، نصف حزب، ربع، ثُمن، منزل و رکوع) در حاشیهٔ اوراق به جهت بخش‌بندی متن قرآن به‌کار می‌رود. در مصاحف مورد بررسی، نشان‌هایی با واژگان حزب یا نصف (حزب) مشاهده می‌شود. این نشان‌ها در مصاحف متعلق به اواخر دورهٔ تیموری به‌کار رفته‌اند. نشان حزب معمولاً به شکل لوزی یا بازوبندی است و در میانهٔ هر حزب قرآن، این نشان به‌صورت نصف ترسیم می‌شود. در جزوهٔ قرآنی شمارهٔ ۶۱۷ طرح نصف حزب به‌صورت نشانی شبیه خمس ترسیم شده است.

نشان پایان آیات

این نشان که به نشان آیه یا فصل آیات نیز معروف است، به‌صورت طرحی زرین در انتهای هر آیه ترسیم می‌گردد. در مصاحف قرآنی مکتب هرات این نشان بر اساس طرح به دو دسته تقسیم می‌شود:

دستهٔ نخست: گل‌های زرین چندپر

در طول تاریخ این دسته از نشان‌ها در کل مصاحف قرآنی نفیس دیده می‌شوند و در مکتب هرات تفاوتی با نشان‌های گذشته ندارند. شکل کلی نشان به‌صورت گل‌های چندپر بوده و کنارهٔ بیرونی نشان، دالبرهایی وجود دارد که تداعی‌کنندهٔ گل بازشده است.

دستهٔ دوم: گوی زرین

این دسته از نشان‌ها از یک دایره یا دوایری به دور یک طرح گره یا گل چندپر تشکیل شده‌اند. برخی از نشان‌ها با خطوطی به چند پر تقسیم و با خال‌هایی بر روی محل تلاقی هر پره با خط بیرونی گوی، مزین شده‌اند که به گوی زرین اخترنما معروف هستند. در نام گذاری نشان‌های گوی زرین بر اساس طرح میانه، ترکیبی از گوی با گل چندپر یا گره مشاهده می‌شود.

نشان سجده

از مجموع مصاحف مکتب هرات، دو قرآن متعلق به قرن دهم هجری به شماره‌های ۱۸۱ و ۲۰۰۵ نشان‌هایی جهت سجدهٔ واجب دارند و مابقی مصاحف به کتابت واژهٔ سجده به رنگ شنگرفی اکتفا کرده‌اند. هر دو مصحف نشان ترنج بادامی با جدولی از نقوش پیچان ابری در اطراف دارند.

نشان ابرک

نشان ابر یا ابرک، جزئی از اصول هفت‌گانهٔ تزیینی نقاشی ایرانی بوده و در کتب قرن دهم هجری، نام آن در کنار اسلیمی، ختایی و گره آورده شده است. این نشان برگرفته از نقش پیچان ابری و گل و بوته‌هایی است که به‌صورت گچ‌بری در تزیین دیوارها به‌کار رفته‌اند و می‌توان نمونه‌هایی از این نقش را در نگاره‌های نسخه‌های شاهنامهٔ بایسنغری(۸۳۳ق) در کاخ گلستان و خمسهٔ نظامی(۸۳۵ق) در موزهٔ متروپولیتن به کتابت و سرپرستی جعفر بایسنغری مشاهده نمود.

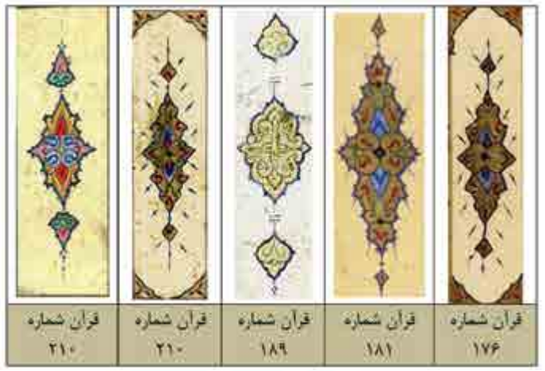
برخی از مصاحف مکتب هرات به‌صورت جلی و خفی‌نویسی کتابت شده‌اند، با توجه به عرض بیشتر بخش جلی‌نویسی، هنرمندان مکتب هرات دو ستون در طرفین بخش خفی‌نویسی ترسیم کردند که در برخی از مصاحف ممتاز به نقوش پیچان ابری و ختایی مزین شده است. این نشان به نام ابرک شناخته می‌شود.

سرسوره

سرسوره‌ها کتیبه‌هایی هستند جهت نمایش ابتدای سوره‌های قرآن که در آن نام سوره، تعداد آیات و محل نزول سوره کتابت شده است. در بیشتر نمونه‌های بررسی‌شده، هر مصحف قرآنی، سرسوره‌هایی با تنوع کم در طراحی دارد اما مصاحفی نیز مشاهده می‌شود که دارای انواع سرسوره‌ها هستند مانند قرآن شمارهٔ ۱۸۹ که بالغ بر ۱۰ نوع سرسوره در آن دیده می‌شود. با توجه به نوع تزیینات می‌توان سرسوره‌های مکتب هرات را به سه نوع تقسیم کرد:

دستهٔ نخست: سرسورهٔ مزین به نقوش دندانه‌موشی هاشوری

ساختار کلی این دسته از سرسوره‌ها از یک کتیبهٔ ترنجی یا قلم‌دانی محصور در یک قاب مستطیل‌شکل تشکیل شده است. خط کتیبه با دندانه‌موشی‌های ساده و مضرس مزین شده و بر زمینهٔ خطوط هاشور شنگرفی و زر به همراه نقوش اسلیمی یا گل و بوته ختایی ترسیم شده است.



دستهٔ دوم: سرسوره‌های قلم‌دانی و ترنجی مزین به اسلیمی و ختایی

ساختار این دسته از سرسوره‌ها یک طرح قلم‌دانی یا ترنجی دارد که در میانهٔ آن کتیبه‌ای با عنوان نام سوره و تعداد آیات نگارش یافته است. خط کتیبه در میان نقوش اسلیمی یا ختایی ظریف و مویی کتابت شده و در اطراف طرح مرکزی به‌وسیلهٔ نقش سرترنج یا نقوش لچکی یا گل و بوته‌های ختایی یا ریسه‌ای

الوان مزین شده است. خط برخی از سرسوره‌ها همچون مصاحف شمارهٔ ۲۱۵ ، ۲۹۸و ۴۱۴ بر روی زمینهٔ کاغذ انجام یافته است که با کتیبهٔ لوح مذهّب مصاحف سبک شیراز دورهٔ تیموری هم‌خوانی دارد. مصحف قرآنی شمارهٔ ۱۸۱ تزیینات سرسورهٔ این دسته را دارد اما کتیبهٔ آن فاقد عنوان سرسوره است.

دستهٔ سوم: سرسوره‌ها با عنوان‌نگاری ساده درون کتیبهٔ مستطیلی

این سرسوره‌ها فاقد هر گونه تزیین هستند و مشخصات سوره‌های قرآن، با خطی متفاوت از متن و در قابی مستطیل‌شکل، کتابت شده است.

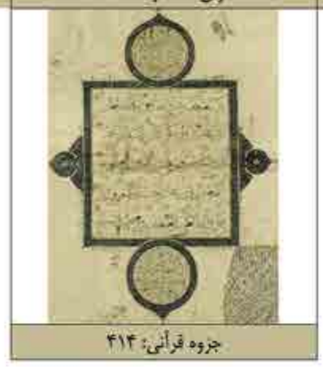
تزیینات اوراق پایانی(اختتامیه)

در مصاحف قرآنی مکتب هرات، این تزیینات به علت عدم کتابت دعای اختتامیه ترسیم نشده است. تزیین رقم کاتب فقط در مصحف شمارهٔ ۲۹۸ و جزوهٔ قرآنی شمارهٔ ۴۱۴ و لوح مذهّب برگ پایانی مصحف شمارهٔ ۲۱۵ و ۱۳۷ ترسیم شده است.

قرآن- شماره: ۲۱۵

قرآن- شماره: ۱۳۷

قرآن- شماره: ۲۹۸


جزوه قرآنی: ۴۱۴

نتیجه‌گیری

با توجه به پژوهش‌های گذشته می‌توان گفت کمتر پژوهشی با بررسی ده‌ها مصحف، به توصیف کامل تذهیب مصاحف قرآنی مکتب هرات پرداخته است. در پژوهش حاضر به‌صورت روشمند اجزای تذهیب یک مصحف قرآن دسته‌بندی شده تا تصویر بهتری را پیش روی چشم مخاطبان قرار دهد. وجود مصاحف نفیس متعدد از مکتب هرات نشان از حمایت‌های حکومتی و حضور هنرمندان مختلف در کتابخانهٔ سلطنتی (مذهب، جدول‌کش، حل‌کار، زرکوب و لاجوردشوی) دارد و تأییدی بر مطالب منابع دورهٔ تیموری است. از ویژگی‌های مصاحف قرآنی مکتب هرات توجه کمتر به تزیینات اوراق بدرقهٔ ابتدا و انتهای قرآن و عدم کتابت دعای ختم قرآن است، همچنین حاکمیت رنگ‌های به‌کاررفته در آرایه‌ها و تذهیب مکتب هرات بیشتر زر و لاجوردی است. تفاوت درصد استفاده از این رنگ‌ها یکی از مبانی تحلیل هنری تذهیب مکتب هرات است.

خطوط بیشتر مصاحف قرآنی نفیس مکتب هرات، برعکس دورهٔ صفوی که به خط نسخ است، بیشتر به خطوط ثلث و ریحان با دانگ جلی است. وجود مبانی دینی و اعتقادی متفاوت حاکمان تیموری در دورهٔ حکومت شاهرخ و حسین بایقرا سبب تفاوت ضوابط بنیادین در تذهیب دوره‌های مختلف مکتب هرات گردید و در دوره‌های مختلف ارزش‌ها و ویژگی‌هایی پدید آمد که سبب ترسیم سبک‌های متفاوت تذهیب شد. در دورهٔ اولیه مکتب هرات شاهد غلبهٔ نقوش اسلیمی و گره‌بندی رومی بر نقوش ختایی بوده(دستهٔ اوّل لوح مذهب افتتاحیه) در حالی‌که هرچه به اواخر دورهٔ تیموری نزدیک می‌شویم نقوش ختایی بیشتر ترسیم شده و در نهایت از اوایل قرن دهم هجری (هم‌زمان با به‌وجود آمدن دستهٔ سوم لوح مذهب افتتاحیه) سبک گیاهی و نقوش ختایی نقشی اساسی در تزیینات داشته‌اند.

در دورهٔ اوّلیهٔ مکتب هرات، تذهیب رسمی و دارای چهارچوب مشخص بوده است، به‌طور نمونه می‌توان گفت بندهای گل و بوته

و اسلیمی همچون دورهٔ ثانویه در هم پیچ نمی‌خورند و اغلب در فضاهای مجزا اجرا می‌شده‌اند. در تذهیب مصاحف قرآنی مکتب هرات نقوش بند رومی و گره در کتیبه‌ها و حواشی همهٔ مصاحف به رنگ زر و سفیداب ترسیم شده و قالب‌هایی را به جهت ترسیم نقوش ختایی و اسلیمی ایجاد کرده‌اند. در مصاحف دستهٔ اوّل، کتیبهٔ مزدوج صدر و ذیل لوح مذهب افتتاحیه سه قسمتی ترسیم شده و خط کتیبه، کوفی تزیینی است در حالی‌که در اواخر دورهٔ تیموری(دستهٔ سوم) به دو صورت گره‌بندی و دو نشان ترنجی در طرفین محل کتابت سرسورهٔ فاتحه‌الکتاب قابل مشاهده است و خط کتیبه بیشتر به رقاع و ثلث کتابت شده است. به‌جز مصحف شمارهٔ ۱۵۳ و جزوهٔ قرآنی شمارهٔ ۸۱۵ در دو یا چهار طرف کتیبهٔ مصاحف دستهٔ اوّل و مصاحف دارای سرلوح افتتاحیه، دوایری ترسیم شده است که از ویژگی‌های مصاحف دورهٔ اوّلیهٔ مکتب هرات است.

طرح دندانه‌موشی در بیشتر مصاحف مکتب هرات ترسیم شده است. تفاوت دورهٔ اوّلیه و ثانویهٔ مکتب هرات در نقوش داخل طرح دندانه‌موشی است. مصاحف دورهٔ اولیه بیشتر طرح هاشوری دارد و خطوط قران در یک قالب دیده می‌شوند درحالی‌که دستهٔ سوم دارای رنگ زمینهٔ زر و نقوش ختایی است و وجود رنگ زمینه سبب جدا شدن خطوط قرآنی از یکدیگر شده است. با بررسی مصاحف قرآنی مکتب هرات مشخص گردید، شرفه‌ها همگی به رنگ لاجوردی است و بیشتر طرح یک شرفهٔ بلند و یک شرفهٔ کوتاه، به‌صورت یکی در میان، ترسیم شده است.

نشان شرح آیات در بیشتر مصاحف قرآنی شامل نشان‌های خمس و عشر است و کمتر به نشان‌های تحزیب و سجده توجه شده است. نشان عشر در مصاحف مورد بررسی به شکل دایره و نشان خمس به‌صورت بادامی ترسیم شده است. در دو مصحف به شماره‌های ۱۱۷ و ۲۱۰ مربوط به اواخر مکتب هرات، نشان‌های عشر و خمس یکسان و به شکل دایره ترسیم شده‌اند و تفاوت آنها در رنگ زمینهٔ دایرهٔ مرکزی است که در آن نشان خمس لاجوردی و نشان عشر به رنگ زر ترسیم شده است. این سنت رنگ‌گذاری تا دورهٔ صفوی نیز اجرا می‌شده است.

نشان خمس

نشان عشر

پی نوشت

۱- با توجه به دسترسی پژوهشگر به اصل مصاحف قرآنی کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی، سعی شده مصاحفی انتخاب شود که تذهیب فاخر و نفیس داشته است. همچنین تذهیب بیش از هفتاد درصد مصاحف مورد بررسی برای اولین بار در این پژوهش معرفی شده است.

۲- برخی از پژوهشگران و محققان، لوح مذهّب سورهٔ فاتحه‌الکتاب را که به‌صورت کتیبهٔ مزدوج است، سرلوح نام‌گذاری کرده‌اند، امّا این پژوهش به جهت سیر بهتر پژوهش، بین نقش سرلوح و لوح مذهّب تفاوت قائل شده است؛ سرلوح نقشی بر فراز صفحه و بالای متن در نظر گرفته شده که در ابتدای برخی از جزوات قرآنی یا در آثار مکتب شیراز دورهٔ صفوی و در ابتدای سورهٔ بقره بعد از دو لوح مذهّب سورهٔ حمد که در دو صفحه کتابت می‌شده، اجرا می‌شده است.

۳- کاتب این مصحف، در انتهای قرآن، ابراهیم‌سلطان گورکانی، حاکم شیراز به تاریخ۸۳۷ق ذکر شده است. با بررسی رقم کتابت این مصحف با جزوهٔ قرآنی ۴۱۴ و نوع زر به‌کاررفته در رقم کتابت با تزیینات و همین‌طور نوع تذهیب لوح افتتاحیه می‌توان رقم و تاریخ کتابت را تأیید نمود، با این حال با مقایسهٔ نوع نقوش و رنگ‌های به‌کاررفته در این مصحف با نگاره‌ها و تذهیب مصاحف قرآنی دورهٔ ثانویهٔ مکتب هرات می‌توان تذهیب این مصحف را متعلق به اواخر قرن نهم یا ابتدای قرن دهم هجری دانست. این موضوع را احمد گلچین‌معانی در راهنمای گنجینهٔ قرآن (۱۳۴۷) به تفضیل آورده است.

۴ - لوح مذهّب و مرصع ابتدای قرآن شمارهٔ ۲۲۶۱، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

۵ - روایتی از حضرت علی(ع)، قرآن شمارهٔ ۱۴۱، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

۶ - آیات «لایمسّه الا المطهرون» و «تنزیل من رب العالمین» (سورهٔ واقعه: ۷۹ و ۸۰)

۷ - دعای افتتاح، قرآن شمارهٔ ۲۱۹۷، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

۸ - شاهنامهٔ بایسنغری(۸۳۳ق)، مجموعهٔ کاخ گلستان، شمارهٔ ۷۱۶

۹- در مکتب شیراز دورهٔ صفوی سورهٔ حمد در دو لوح متناظر افتتاحیه کتابت می‌شده است.

۱۰- مانند جزوهٔ قرآنی شمارهٔ ۲۱۸۳ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی به تاریخ ۷۶۷ق که نشان خمس دایره‌ای و با طرحی همانند مصاحف اواخر قرن نهم و ابتدای قرن دهم هجری هرات دارد و این نشان می‌دهد که نشان خمس یک قرن بعد از تاریخ کتابت، تذهیب شده است.

۱۱- نشان خمس با طرح دایره در قرآن‌های اواخر دورهٔ تیموری و اوایل دورهٔ صفوی آمده و در میانهٔ آنها واژهٔ خمس بر زمینهٔ زر کتابت شده است.

منابع

- اشرفی، م.م (۱۳۸۲) بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی، ترجمهٔ نسترن زندی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۷) مکتب نگارگری هرات، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- بیانی، مهدی (۱۳۵۳) کتابشناسی کتاب‌های خطی، به کوشش حسین محبوبی اردکانی، تهران: انجمن آثار ملی.
- پاکباز، روئین (۱۳۷۸) دایرةالمعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک، تهران: فرهنگ معاصر.
- حبیبی، عبدالحّی (۱۳۵۵) هنر عهد تیموریان، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- حسن، زکی محمد (۱۳۲۰) صنایع ایران بعد از اسلام، ترجمهٔ محمدعلی خلیلی، تهران: اقبال.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰) هنر دربارهای ایران، ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ.
- شراتو، اومبرتو و گروبه، ارنست(۱۳۷۶) هنر ایلخانی و تیموری، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.
- کاوسی، ولی‌الله (۱۳۸۹) تیغ و تنبور: هنر دورهٔ تیموریان به روایت متون، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- گودرزی، مرتضی (۱۳۸۴) تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها(سمت).
- نجیب اوغلو، گلرو (۱۳۸۹) هندسه و تزیین در معماری اسلامی: طومار توپقاپی، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.

جایگاه تذهیب‌های قرآنی در مطالعات هنر اسلامی از دیرباز تا امروز

کیانوش معتقدی*

چکیده

هنر تذهیب در کنار خوشنویسی و نقاشی ایرانی، سه رکن اصلی در چرخهٔ هنر کتاب‌آرایی ایران در دوران اسلامی به شمار می‌آید؛ باوجودآنکه ایرانیان از پیشگامان پیدایش، رواج‌دهندگان و برترین پدیدآورندگان آن بوده‌اند، جایگاه این هنر در میان دیگر هنرها و اهمیت توسعه و پیشرفت آن کمتر مورد توجه محققین غربی قرار گرفته است. در همین زمینه و با تأملی بر مجموعه کتب، رسالات و مقالات منتشرشده در جهان (در چند دههٔ اخیر) دربارهٔ هنر اسلامی و هنر ایرانی، درمی‌یابیم که رویکرد اکثر پژوهشگران هنر اسلامی بیش از همه متوجه خوشنویسی و نقاشی ایرانی بوده و مسائلی همچون پیشینه و خاستگاه تذهیب، مکاتب تذهیب و ویژگی هر دورهٔ تاریخی، ساختار و ترکیب بندی، مبانی طراحی، تکنیک‌های اجرایی، هنرمندان و سبک کار آنان و نقد تحلیلی مستقل دربارهٔ این هنر کمتر به‌صورت تخصصی و علمی بررسی و تجزیه و تحلیل شده و متأسفانه در ایران نیز عموم آثار منتشرشده در زمینهٔ تذهیب، کتب آموزشی بوده‌اند که فاقد اطلاعات تاریخی و تحلیلی دقیق درمورد این هنر ارزشمند هستند.

از طرفی مسئلهٔ پیدایش تذهیب همگام با توسعهٔ خوشنویسی و به‌واسطهٔ تزیین کلام الهی و شکوفایی آن در جغرافیای فرهنگی ایران، را می‌بایست از چشم‌اندازی توصیفی‌تحلیلی و فن‌شناسانه در حوزهٔ نسخه‌شناسی و آموزش هنر در ایران مطالعه نمود. روش‌های شناخت پدیده‌ای چون هنر تذهیب، به‌ویژه قالب‌ها و مکاتب مختلف آن را باید تا آنجا که می‌شود، موشکافانه نقد و بررسی کرد.

ایران به‌دلیل نقش محوری خود در شکل‌گیری هنراسلامی، از همان ابتدای قرن بیستم در کانون توجه مورّخان، پژوهشگران، مجموعه‌داران و موزه‌داران هنراسلامی بوده است، به همین جهت در این گفتار برآنیم تا اهمیت پرداختن به چنین موضوعی را با توجه به آثار منتشرشدهٔ محققین غیرایرانی (از دیرباز تا امروز) بررسی کنیم .

کلیدواژه: تذهیب‌های قرآنی، نسخه‌شناسی، کتاب‌آرایی، سبک‌شناسی

* پژوهشگر هنرهای ایرانی اسلامی
kianooshart@gmail.com

اهمیت مطالعه در زمینهٔ تذهیب‌های قرآنی

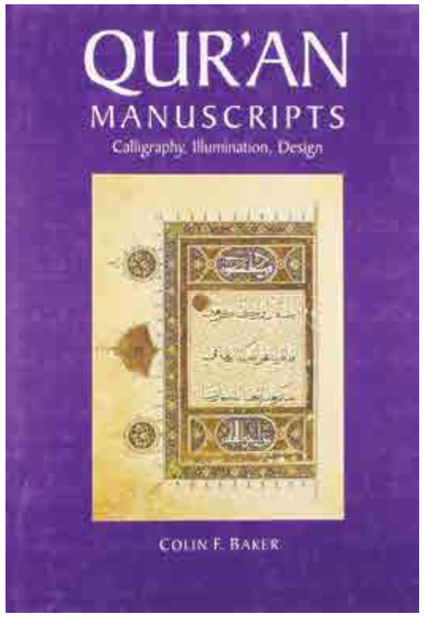
همان‌گونه که می‌دانیم هنر «تذهیب» همگام با خوشنویسی و به‌واسطهٔ اهمیت نگارش و نسخه‌برداری کلام الهی، از همان سده‌های آغازین، موردتوجه هنرمندان جهان اسلام و به‌خصوص ایران قرار گرفت و با وجود آنکه نزدیک به چهار سده وظیفهٔ تذهیب و تزیین مصحف بر عهدهٔ خود خوشنویسان بود، حدوداً با آغاز سدهٔ پنجم هجری وظیفهٔ تذهیب دست‌نوشته‌های قرآنی، هنرمندان مستقل خود را پیدا کرد و از آن پس در کنار امضای «کاتب» با نام «مذهب» روبه‌رو می‌شویم. نیاز به پدیدآمدن شغل‌ها و تخصص‌های مرتبط در چرخهٔ کتاب‌آرایی ایرانی (همچون صحافی، کاغذسازی، جدول‌کشی، ورّاقی و...) با درجات اهمیت مختلف در کارگاه‌های هنری، علاوه بر بالا بردن کیفیت اجرایی در تهیهٔ مصحف، نتیجهٔ دیگری نیز داشت و آن، فراهم آمدن فرصتی تازه برای هنرنمایی هنرمندان ایرانی در عرصهٔ صفحه‌آرایی و آرایه‌های هنری بود تا به‌صورت تخصصی شاخه‌ای از هنر را در ایران پایه‌گذاری کنند که بعدها در سراسر قلمرو سرزمین‌های اسلامی مورد استفاده و گاه تقلید قرار گرفت.

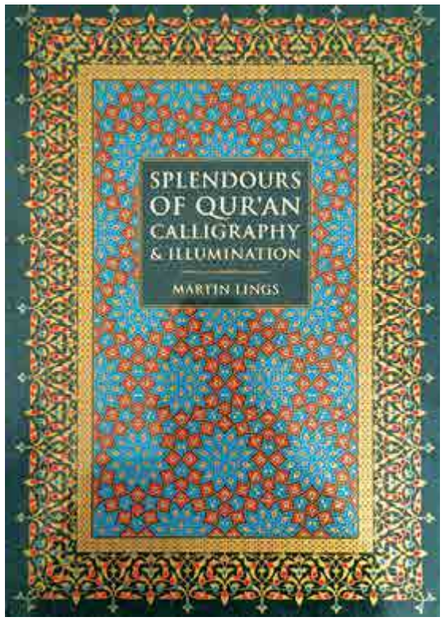
اما باوجود علاقهٔ مستشرقین به حوزهٔ مطالعات هنرهای اسلامی در یک سدهٔ گذشته، هنر تذهیب همواره در سایهٔ هنرهایی چون معماری و خوشنویسی اسلامی مانده و هیچگاه نتوانسته به‌عنوان هنری مجزا در کانون توجه محققین این عرصه قرار گیرد. هر چند در بسیاری از موارد هم زیرشاخه‌ای از نقاشی ایرانی یا نقاشی عربی به حساب آمده است.

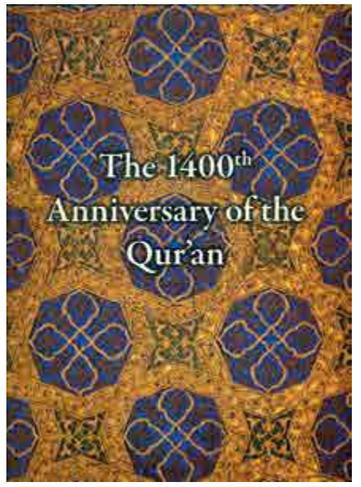
در همین راستا مارتین لینگز، شرق شناس و کارشناس برجستهٔ هنرهای اسلامی، معتقد است: «با آنکه خط و تذهیب در کنار معماری، خود از مهم‌ترین دستاوردهای تمدن اسلامی به حساب می‌آیند، اما به این هنرها به اندازهٔ معماری توجه و اعتنا نشده است.»

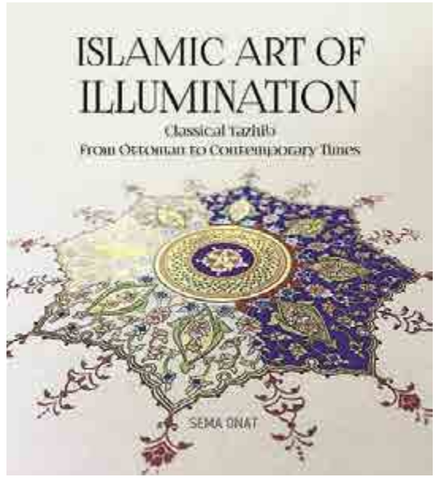
پس به نظر می‌رسد پرداختن به هنری فاخر و تأثیرگذار همچون تذهیب در روند توسعهٔ کتاب‌آرایی ایرانی‌اسلامی و شناخت پیشینه و خاستگاه و از همه مهم‌تر«سبک‌شناسی» آن در گسترهٔ ده قرن و ارائهٔ مباحثی تحلیلی و ساختارمند در حوزهٔ مطالعات علمی‌تاریخ هنراسلامی یکی از ضروریات امروز است که متأسفانه کمتر به آن توجه شده است.

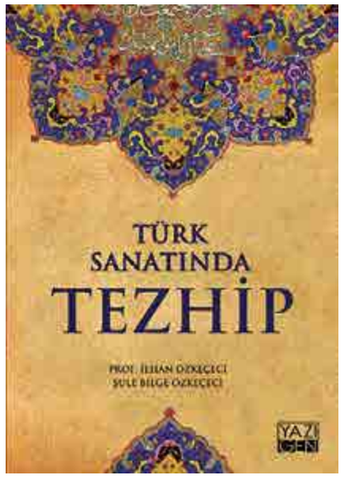
شایان ذکر است، اهمیت مطالعه در زمینهٔ تذهیب‌های قرآنی که خاستگاه اصلی هنر تذهیب ایرانی است و تا اواخر سدهٔ ششم هجری مهم‌ترین بستر (در غیاب نقاشی و نگارگری) برای رشد و شکوفایی کتاب‌آرایی ایرانی است، تنها محدود به سبک‌شناسی این هنر نبوده و نیازمند بررسی زمینه‌های شکل‌گیری تذهیب در مصاحف با ارائهٔ نمونه‌های مستند، در کنار ترسیم تاریخ تحول











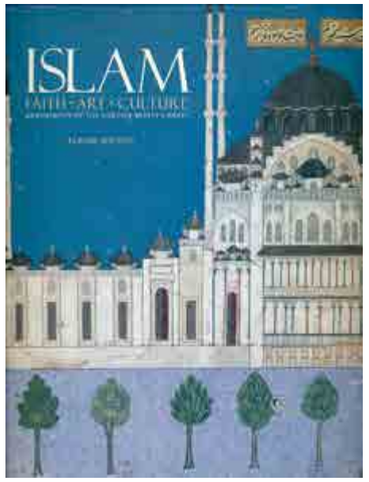
و سیر تغییرات آن، پیدایش مبانی طراحی و استفاده از نقوش استلیزه (با ریشه‌های ساسانی و مانوی)، ترکیب‌بندی‌های رنگی و استفاده از ورقه طلاست که از سده‌های میانی جای خود را به تنوع الوان و پیچیدگی و ظرافت نقوش داده بود.

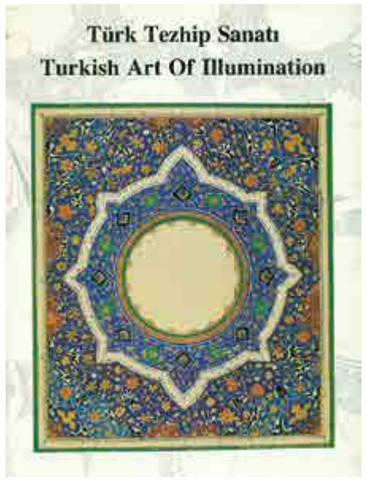
آن چنان که این روش‌مندی در کار پژوهشی‌علمی، علاوه بر داشتن اشاراتی به زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی هر دوران، اهمیت حامیان هنری و هنرمندان خلاق و طراز اوّل (و جریان‌ساز) و اختصاصات سبکی آنها را بیش از پیش به مخاطب امروز می‌شناساند، زیرا در حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی و به‌خصوص کتاب‌آرایی اسلامی جای خالی نگرش‌های تازه خالی است و اغلب گمان می‌شود که جای بحث و سخن تازه‌ای وجود ندارد، حال آنکه یافتن متنی تخصصی و علمی دربارهٔ تجزیه و تحلیل یک سبک خاص از تذهیب‌های قرآنی متعلق به یک دورهٔ تاریخی یا خاندان مذهّب یا بازخوانی محصولات یک کارگاه هنری خاص بسیار دشوار می نماید.

این مسئله نیازمند دانش و اشراف علمی و عملی پژوهشگران بوده و البته آشنایی با شیوه‌های طراحی و اجرایی نیز در این مسیر بسیار راه‌گشاست، به همین سبب بیشتر پژوهش‌های منتشرشده در این زمینه (در خارج از ایران) منحصر به پژوهش‌هایی از نوع توصیفی یا تطبیقی هستند و اطلاعات نویسندگان از محدودهٔ توصیف ویژگی‌های ظاهری یک اثر مذهّب (قالب، رنگ و نقوش)، مقایسهٔ چند اثر با یکدیگر و در نهایت معرفی هنرمندی مذهّب (در صورت وجود امضا) فراتر نمی‌رود و اساس بحث‌های نسخه‌شناسانه منحصر به متن‌پژوهی و هنرهایی چون خوشنویسی و مینیاتور می‌شود. پس شاید بتوانیم تذهیب ایرانی را از معدود حوزه‌های آسیب‌ندیدهٔ هنر و فرهنگ ایران در طول دوران اسلامی به‌شمار آوریم که برخلاف نگارگری، خوشنویسی یا معماری و دیگر هنرها، دچار تکرار و تحسین محض نشده و در طول دوران حیات طولانی‌اش علاوه بر توسعه و شکوفایی، جمع کثیری از هنرمندان خلاق را نیز حاصل داده اما بدون شک جایگاه حقیقی آن تاکنون کمتر بازگو شده است. پس اهمیت پرداختن به موضوع مهمی همچون تذهیب‌های قرآنی که از همان آغاز تا پایان روزگار قاجار بیشترین بار گرافیکی و تزیینی در مصاحف را برعهده داشته و نقد و تحلیل دوره‌های مختلف تاریخی و بررسی های فن‌شناسانه مستقل، از سوی محققین و نسخه‌شناسان ایرانی نیازمند شناخت دقیق از مجموعه پژوهش‌های منتشر شده در جهان است.

ویژگی‌های علمی و پژوهشی آثار محققین غیرایرانی در زمینهٔ مطالعات تذهیب‌های قرآنی؛ مرحلهٔ آغازین

بیش از یک سده است که همزمان با شکل‌گیری مجموعه‌های هنراسلامی در اقصی نقاط جهان، مسئله پژوهش و معرفی جنبه‌های مختلف آثار هنری یافت‌شده از سرزمین‌های اسلامی یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های پژوهشگران و موزه‌داران غیرایرانی بوده است. در همین راستا و در میان پژوهش‌هایی که در دهه‌های آغازین قرن بیستم منتشر شده‌اند، با توجه به اینکه مفهوم تازه‌ای با عنوان «هنراسلامی» در حال شکل‌گیری و توسعه بود، نتایج بسیاری از مقالات، کاتالوگ‌ها یا کتب در زمینهٔ مطالعات هنراسلامی، اطلاعات کلی تاریخ‌هنری (از هنر خاورمیانه و ممالک عربی) است که بدون درنظر گرفتن محل دقیق تولید آثار یا آگاهی از سبک و شیوهٔ خاص هنری متعلق به یک دورهٔ تاریخی یا جغرافیای خاص فرهنگی، محدود به معرفی





اشیا و انتشار تصاویر و نمایش آثار در موزه‌ها، کتابخانه‌ها و مجموعه‌های خصوصی می‌شد.

در این دورهٔ خاص (و پس از جنگ جهانی دوم)، به دلیل نبود متخصصین و کمبود منابع، آثار تحلیلی و مباحث فن‌شناسانهٔ کمتری در حوزهٔ هنر اسلامی منتشر شد؛ با توجه به این پیشینه، پژوهش‌های فنی دربارهٔ هنر کتاب‌آرایی اسلامی (که آثار هنر ایران نیز زیرمجموعه‌ای از آن به حساب می‌آمد و کمتر هویت مستقلی برای آن متصور بود) فقط آلبوم‌های تصویری با اندک توضیحات (و شناسنامه) درباره نُسخ خطی بودند که به فراخور سلیقهٔ نویسندگان یا مالکان آثار، نمونه‌هایی از صفحات افتتاحیه، میانی (با تزییناتی همچون مینیاتور، تشعیر و زرافشان) یا انجامهٔ آنها منتشر می‌شد.

این مسئله زمانی که موزه‌داران، باستان‌شناسان و کارشناسان متخصصی از دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی وارد عرصهٔ تحقیقات هنر اسلامی شدند، وارد مرحلهٔ نوینی گردید و کتاب‌هایی با عناوینی چون «هنراسلامی» و «هنر و معماری سرزمین‌های اسلامی» با هدف طبقه‌بندی ساختارمند هنرها بر اساس مدیوم (و مواد و مصالح ساخت)، دوره‌های تاریخی (سلسله‌های حکومتی) و مراکز تولید منتشر شد. از این مرحله به بعد موزه‌داران و به تبع، پژوهشگران بنا به دلایل موجهی که داشتند گاهی استفاده از عناوین جغرافیایی کلی مانند ایران بزرگ، ماوراءالنهر و... را ترجیح می‌دادند ولی خوشبختانه فنون و هنرهای مختلف (مثل خوشنویسی، فلزکاری، معماری یا سفالگری) دارای پژوهشگران مستقلی شدند، که به‌طور تخصصی تحولات و گسترهٔ فنی و تاریخی یک هنر یا صنعت را مورد بررسی قرار می‌دادند.

به همین جهت علاوه بر انتشار کتب و رسالات مستقل و تخصصی، انتشار کتاب‌هایی در قالب مجموعه مقالات هنر اسلامی نیز مرسوم شد که در میان مطالب آنها نیز می‌شد معرفی یک یا چند اثر، تجزیه و تحلیل یک سبک هنری ویژه یا زندگی‌نامه و آثار یک هنرمند تأثیرگذار را مشاهده کرد. این دوران سرنوشت‌ساز در حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی، روزگار کشف و نقد بود و ماحصل آن ارائهٔ نظریاتی مهم در مورد جنبه‌های گوناگون هنر اسلامی بود، از مباحث فلسفی، عرفانی، زیبایی‌شناسی و سنت‌گرایی گرفته تا سبک‌شناسی و فن‌شناسی.

با این همه امروز وقتی با دقت به برخی از این دست پژوهش‌های دهه‌های میانی قرن بیستم می‌نگریم، جای خالی بسیاری از جدی‌ترین مباحث تاریخ‌هنری را در آمیختگی نظریه‌پردازی‌ها یا داوری‌های نه‌چندان مستند (و حدس و گمان‌های غیرعلمی به‌دلیل آشنایی نداشتن پژوهشگران با زبان، فرهنگ یا تکنیک‌های عملی) و عدم تدوین مبانی زیبایی‌شناسی در برخی رشته‌های هنری و نقد هنرها و صناعات کشورهای اسلامی، به‌وضوح به‌چشم می‌خورد که موضوع هنر تذهیب ایرانی یکی از بارزترین مصداق‌های آن است.

از طرفی نبود متونی در زمینهٔ سبک‌شناسی علمی و همچنین نقد و تحلیل مؤثر در مجموعهٔ پژوهش‌های مربوط به هنر تذهیب در آثار محققین غیرایرانی در میانهٔ قرن بیستم (که به باور نگارنده متأسفانه چندین دهه است که در میان پژوهش‌های داخلی هم مشاهده می‌گردد)، هرچند نقطه ضعفی جدی است اما روش‌مندی و تلاش محققین غربی در طبقه‌بندی و انتشار اطلاعات مجموعه‌های موزه‌ها و کتابخانه‌هایشان مبتنی بر سنتی چند صد ساله نگارش تاریخ هنر در جهان غرب و دنیای مسیحیت،

در کنار ایده راه‌اندازی یک بانک‌اطلاعاتی جامع (که همچنان بصورت تخصصی در ایران وجود ندارد) و رویکرد آکادمیک (راه‌اندازی رشته‌های دانشگاهی در زمینه مطالعات هنراسلامی) و صرف هزینه و برنامه‌ریزی دقیق و اصولی، باعث گردیده تا بسیاری از پژوهش‌های این دوران (پایان‌نامه‌های دکتری و کتب تألیفی) به‌عنوان اساسی‌ترین منابع مطالعات هنرهای اسلامی تا به امروز شناخته شوند، تا آنجا که با وجود بسیاری از نارسایی‌ها و اشتباهات تاریخی یا تکنیکی و فارغ از هرگونه تعصب یا جانب‌داری، همچنان مورد استفادهٔ پژوهشگران این عرصه قرار می‌گیرند. نکتهٔ جالب توجه در این میان، توجه به انتشار کتاب‌هایی تصویرمحور با معرفی آثاری کمیاب و کمتر دیده شده و نگارش روایت تاریخ هنر بر اساس نمونه‌های شاخص از هر دوران (در یک یا چند موزه) بود که به خصوص راه را برای مطالعات تطبیقی هموار می‌کرد. هرچند همچنان تفکر تاریخ‌نویسی بر ارائه نقد و تحلیل غالب بود.

از میان شاخص‌ترین پژوهش‌های منتشرشده در زمینهٔ هنر تذهیب‌های قرآنی (که مستقیم یا غیرمستقیم به این موضوع پرداخته‌اند) می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

آرتور پوپ و دیگران، ۱۹۳۸م، «سیری در هنر ایران»؛
رابینسون، ۱۹۶۵م، «نقاشی ایرانی»
اورنس بنیون، ۱۹۷۲م، «هنر مینیاتور ایرانی»
مارتین لینگز و یاسین حمید سفادی، ۱۹۷۶م، «هنر خط و تذهیب قرآنی»
ارنست کونل، ۱۹۷۷م، «اسلیمی»
بازیل گری، ۱۹۷۷م، «نقاشی ایرانی»
ریچارد اتینگهاوزن، ۱۹۷۸م، «نقاشی ایرانی»
رابرت هیلن‌براند، ۱۹۸۲م، «تصاویر سلطنتی در نقاشی ایرانی»
دیوید جیمز، ۱۹۸۸م، «قرآن‌های عصر مملوک»
توماس لنتز و گلن لوری، ۱۹۸۹م، «تیمور و دیدگاه شاهانه؛ هنر و معماری عصر تیموری»
دیوید جیمز، فرانسوا دروش و دیگران، ۱۹۹۲م، «کتاب‌های هنراسلامی در مجموعهٔ ناصر خلیلی لندن»
ابوالعلاء سودآور، ۱۹۹۲م، «هنر دربارهای ایران»
استفانو کاربونی، ۱۹۹۳م، «نقاشی تغزلی و حماسی ایران»
عبادالله بهاری، ۱۹۹۶م، «بهزاد»
فرانسیس ریشارد، ۱۹۹۷م، «جلوه‌های هنر پارسی»
نبیل صفوت، ۲۰۰۰م، «صفحات زرین؛ نسخ قرآنی در مجموعهٔ قصان شاکر»
شیلا کنبی، ۲۰۰۲م، «عصر طلایی هنر ایران»
لیندا کاماروف و دیگران، ۲۰۰۲م، «میراث چنگیزخان؛ مجموعهٔ هنر دورهٔ ایلخانی»
مارکوس فریزر، ۲۰۰۵م، «نقوش هندسی بر روی طلا: بررسی جزئی قرآنی از دورهٔ مملوک»
مارتین لینگز، ۲۰۰۵م، «هنر خط و تذهیب قرآنی»
لاله اولوچ، ۲۰۰۶م، «حاکمان ترکمان، هنرمندان شیرازی و مجموعه‌داران عثمانی»
کالین ف. بیکر، ۲۰۰۷م، «نسخه‌های قرآنی: خوشنویسی، تذهیب و طراحی»
خادر سلامه، ۲۰۰۸م، «مصحف شریف در کتابخانهٔ مقدس اورشلیم»
دوید ج. راکسزبرگ، ۲۰۰۸م، «نگارش کلام الهی»
الین رایت، ۲۰۰۹م، «اسلام؛ ایمان، هنر و فرهنگ»
مژده انوستاشی، ۲۰۱۰م، «بزرگداشت ۱۴۰۰سالگی قرآن؛ مجموعهٔ نسخ خطی نفیس قرآنی در کتابخانه‌های ترکیه»
چارلز ملویل و باربارا برند، ۲۰۱۱م، «حماسهٔ شاهان ایرانی»
آدل آداموف، ۲۰۱۲م، «نسخ خطی، نقاشی و طراحی‌های ایرانی در موزهٔ هرمیتاژ»
رابرت هیلن‌براند، ۲۰۱۲م، «مطالعات هنر کتاب‌آرایی اسلامی»
الین رایت،۲۰۱۳م، «نگاهی به کتاب‌آرایی مکتب شیراز سدهٔ نهم هجری»
دوید ج. راکسزبرگ، ۲۰۱۳م، «آلبوم هنر ایرانی موجود در کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای استامبول»
منیژه بیانی و آدل آداموف، ۲۰۱۶م، «نقاشی ایرانی در مجموعهٔ الصباح کویت»
معصومه فرهاد و دیگران، ۲۰۱۶م، «هنر کتاب‌آرایی قرآنی؛ مجموعهٔ موزهٔ هنرهای ترک و اسلامی ترکیه»

نگاهی به تحقیقات تذهیب‌های قرآنی در ترکیه

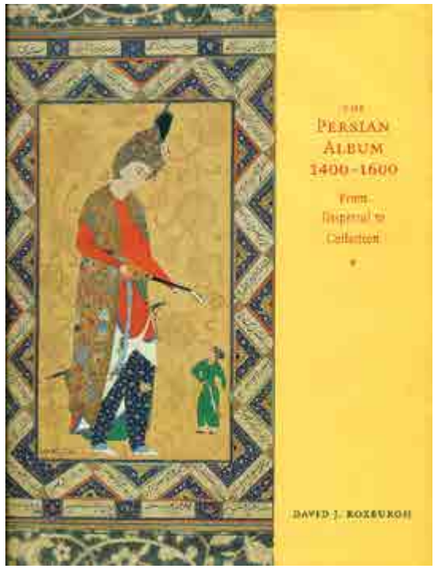
علاوه بر مجموعه پژوهش‌های ذکرشده، در سه دههٔ اخیر آثار ارزشمندی نیز از سوی هنرمندان، پژوهشگران و چهره‌های دانشگاهی کشور ترکیه در زمینهٔ تذهیب‌های قرآنی منتشر گردیده که به‌واسطهٔ وجود نمونه‌های نفیسی از مصاحف ایرانی در گنجینهٔ موزه‌ها و کتابخانه‌های آن کشور، بسیار جالب‌توجه هستند. هر چند بخشی از این آثار بیشتر با رویکردی آموزشی و گاهی تنها برای معرفی هنر تذهیب سامان یافته‌اند، اما در مواردی چند، این آثار رویکردی تحلیلی و تاریخی به این موضوع داشته‌اند که در مقایسه با نمونه‌های فارسی و پژوهش‌های داخلی از اهمیت علمی بالاتری برخوردارند. به همین جهت از نظر روش‌شناسی و نسخه‌شناسی الگویی مناسب برای محققین ایرانی به‌شمار می‌آیند.

از میان شاخص‌ترین پژوهش‌های منتشرشده در زمینهٔ هنر تذهیب‌های قرآنی در کشور ترکیه (به زبان ترکی و انگلیسی) نیز می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

ایلهان اوزکچیه، ۱۹۹۳م، «هنر تذهیب ترکی و آرایه‌های تذهیبی»
سینان گوزن، ۲۰۰۳م، «هنر تذهیب ترکی»
مینه اوزین، ۲۰۰۳م، «هنر تذهیب اسلامی»
عمر فاروق اتابک، ۲۰۱۱م، «هنرهای دکوراتیو ترک و اسلامی؛ خوشنویسی و تذهیب»
ایلهان اوزکچیه، ۲۰۱۴م ، «هنر تذهیب ترکیه»
سما اونات، ۲۰۱۵م، «هنر تذهیب اسلامی»

هرچند در هر دو بخش (پژوهشگران غربی و ترک) نمونه‌های بیشتری موجود هستند و آثار معرفی‌شده در این گفتار تنها به معرفی مهم‌ترین آثار کارآمد در عرصهٔ پژوهش تذهیب‌های قرآنی پرداخته و شاید بتوان در بسیاری از کاتالوگ‌ها (موزه‌ها و کتابخانه‌های سراسر دنیا) و کتب هنر اسلامی دیگر نیز تصاویر و اطلاعاتی در این راستا به‌دست آورد که در جایگاه خود قابل بررسی هستند.

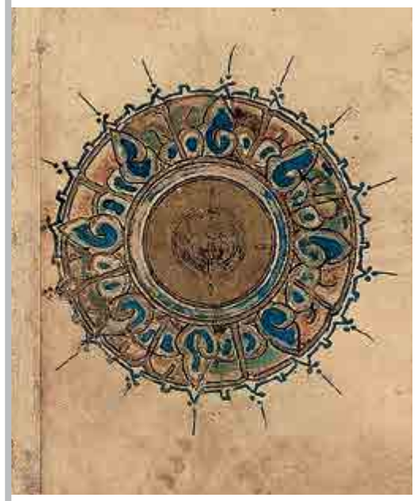
ماحصل آنکه با تأملی بر تاریخچهٔ هنر کتاب‌آرایی ایرانی درمی‌یابیم که قلمرو پژوهش‌ها در زمینهٔ تذهیب‌های قرآنی، همواره بر پژوهش‌های غربیان استوار بوده است. البته سهم محققین ایرانی و ترک را نیز در چند دههٔ اخیر در بازنمایی و گره‌گشایی از اصول و قواعد مبتنی بر شیوه‌های بومی کشورهای خاورمیانه نباید از نظر دور داشت. مقالهٔ حاضر در حکم مقدمه‌ای در معرفی پژوهش‌های شاخص محققین غیرایرانی در این زمینه بوده و هدف آن آشنایی محققین و دانشجویان کشور با روش‌مندی و چارچوب نظری در این نوع آثار است که در صورت مطالعه هریک از منابع معرفی‌شده، نتیجه‌ای مفید برای شناخت و تحلیل بیشتر در آثار پژوهشی حاصل خواهد آورد.



منابع

- آپهام پوپ، آرتور(۱۳۳۸) شاهکارهای هنر ایران، اقتباس و نگارش: پرویز ناتل خانلری، تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی‌علی‌شاه.
- خلیلی ناصر، دیوید جیمز (۱۳۸۱) مجموعهٔ هنر اسلامی؛ سبک عباسی، ترجمهٔ پیام بهتاش، تهران: کارنگ.
- ریشار، فرانسیس(۱۳۸۳) جلوه‌های هنر پارسی، ترجمهٔ ع.روحبخشان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- سودآور، ابوالعلاء(۱۳۸۰) هنر دربارهای ایران، ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ.
- لینگز، مارتین(۱۳۷۷) هنر خط و تذهیب قرآنی، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: گروس.

- Martin Lings /Splendours of Quran Calligraphy and Illumination / Pub :The saurus islamicus foundation (۲۰۰۵)
- David J. Roxburgh/ The Persian Album ۱۶۰۰ – ۱۴۰۰ From Dispersal to collection/ Pub :Yale University Press , New Haven and London (۲۰۱۳)
- David James / Quran's of The Mamluks/ Pub :Thames and Hudson /(۱۹۸۸)
- Elaine Wright / Islam ; Faith –Art-Culture / Pub :Scala (۲۰۰۹)
- Sinan Gozen/ Turkish Art of Illumination /Istanbul (۲۰۰۳)
- Colin F.Baker /Quran Manuscripts – Calligraphy,Illumination,Design / Pub :The British Library (۲۰۰۷)
- Laleh Ulac /Turkman Governors,Shirazi Artisanas & Ottoman Collectors/ Pub : Kultur Yayinlari



تذهیب قرآن در آناتولی

مهدی صحراگرد*

چکیده

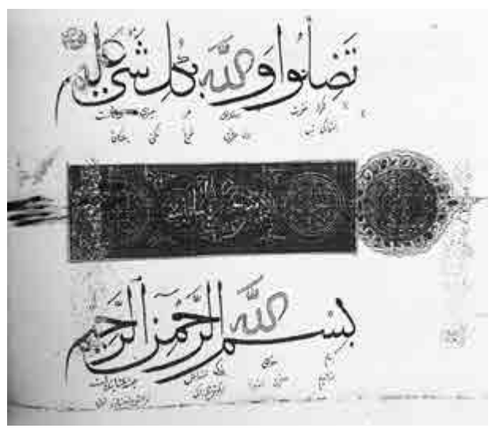
چند قرآن از مجموعهٔ آستان قدس رضوی در فاصلهٔ سدهٔ ششم تا اواخر سدهٔ هشتم هجری در آناتولی تولیده شده که ویژگی‌های تذهیب و خط آنها گواه وجود سبکی مخصوص در این منطقه است. بررسی آثار یادشده نشان می‌دهد این سبک در تذهیب و کتابت ایران سدهٔ ششم، خاصه ماوراءالنهر، ریشه دارد که سابقه‌اش به قرآن وقفی زمردملک (م۴۵۲۷)، در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی می‌رسد. این امر توجه ما را به ریشه‌های سبک آناتولی در ایران جلب می‌کند و گواه این واقعیت است که به طریقی نامعلوم شیوهٔ آثاری چون قرآن وقفی زمردملک، الگوی کاتبان و مذهّبان آناتولی در سدهٔ هفتم و هشتم هجری قرار گرفته است. این سبک تا اواسط سدهٔ هشتم دوام آورد امّا به عللی نامشخص در نیمهٔ دوم این سده قرآن‌های آناتولی با سبکی التقاطی و گاه الگوبرداری ناقص از آثار عصر ایلخانی ایران و شمال آفریقا جایگزین شد.

کلیدواژه: قرآن نگاری، نسخه‌های خطی، آناتولی، تذهیب، زمردملک، آستان قدس رضوی

* گروه معماری،واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
msahragard@mshdiau.ac.ir

مقدمه

آناتولی که در منابع قدیم ممالک روم[1] نام داشت، قسمت شرقی یا آسیایی ترکیهٔ امروزی است که از اواخر سدهٔ پنجم هجری، با عقب‌نشینی امپراتوری بیزانس، تحت تسلط سلجوقیان مسلمان درآمد و زمینه را برای مهاجرت ترکان به این منطقه و درنتیجه شکل‌گیری سلسلهٔ عثمانیان در اوایل سدهٔ هشتم هجری مهیا کرد. این منطقه در عصر سلجوقیان به‌طورعموم تحت تأثیر هنر و فرهنگ ایران بود و کم‌کم در سدهٔ هشتم ویژگی‌های منطقه‌ای‌اش نمود یافت. در فاصلهٔ سدهٔ ششم تا اواخر سدهٔ هشتم هجری تعدادی نسخهٔ قرآن در این منطقه تولید شد که ویژگی‌هایی منحصربه‌فرد دارد و از شکل‌گیری و تکامل سبکی مخصوص در کتابت و تذهیب قرآن خبر می‌دهد. دست کم سه نمونه از این آثار در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. بررسی همین سه اثر نکات بسیاری از سُنن هنری این منطقه را برملا می‌کند، همچنین با مقایسهٔ آنها با آثار ایرانی می‌توان ریشه‌های شکل‌گیری این سبک را شناسایی کرد. این نوشتار به معرفی و وارسی آثار یادشده اختصاص دارد.



تصویر ۱. صفحه‌ای از یک قرآن آناتولی به خط محمدبن‌شیخ‌یوسف‌الاباری، ۷۳۳ق، کتابخانهٔ چستربیتی. Ms 1606

خصوصیات تذهیب آناتولی

قرآن شمارهٔ ۲۹۳ محفوظ در گنجینهٔ قرآن آستان قدس رضوی، نمونه‌ای شاخص از قرآن‌های آناتولی است که در شعبان سال ۷۳۷ق به دست محمدبن‌شیخ‌یوسف‌الاباری کتابت شد. اطلاعی از حیات این هنرمند در دست نیست اما می‌دانیم او کاتب قرآنی دیگر در همین سال، ۷۳۷ق، محفوظ در کتابخانهٔ چستربیتی M.1606 است که آن نیز از آثار برجستهٔ آناتولی به‌شمار می‌رود. تولید دو اثر نفیس در یک سال به دست یک خطاط حاکی از حمایت‌های درباری از قرآن‌نگاری در نیمهٔ نخست سدهٔ هشتم در این منطقه است. خصوصیات بارز قرآن‌های آناتولی که آثار این منطقه را از قرآن‌های ایرانی متمایز می‌کند بیشتر در طرز کتابت قلم محقق آن نمود یافته است. خط این نسخه‌ها به سبب افراط در کشیدگی حرکات افقی قلم همچون «ن» و دنبالهٔ «و»، «ر»، و «م» با محقق ایرانی متفاوت است و با شکل خاص کتابت «ک» (مانند «بکل» در تصویر ۱) کاملاً تشخص یافته است. افزون بر این، نسخهٔ آستان قدس ترجمهٔ ترکی دارد. نسخهٔ چستربیتی نیز علاوه بر ترجمهٔ ترکی، ترجمهٔ فارسی دارد که هر دو در دو سطر به قلم نسخ خفی در لابه‌لای سطور، کتابت شده است. به گفتهٔ جیمز ریشه‌های زبانی ترجمهٔ ترکی قرآن چستربیتی به لهجهٔ ترکان قراخانی می‌رسد (James,63:1980).

قرآن آستان قدس ناقص است و صرفاً جزو بیست‌وسه تا سی را در برمی‌گیرد. از این رو احتمال دارد نسخه را در سه جلد تدوین کرده باشند. این نوع تقسیم‌بندی در ایران رایج نبوده است.[2] این نسخه ۳۵۶ برگ دارد و با مرکب سیاه در صفحات هفت‌سطری با

تصویر۲. قرآن ش۲۹۳، آستان قدس رضوی، کاتب محمدبن‌شیخ‌یوسف‌الاباری، ۷۳۷ق، این اثر نمونه‌ای از سبک متعارف آناتولی است.

ترجمهٔ ترکی به قلم نسخ مایل به ثلث به‌صورت مورّب و بدون نظمی خاص در زیر هر واژه کتابت شده است. شأن نزول سور پیش از سرسوره‌ها و تفاسیر در پایان هر سوره ذکر شده است. طبق سنتی قدیمی که ریشه‌اش در ایران قابل‌ردیابی است، مانند قرآن وقفی ابوالبرکات رازی در سال ۴۲۱ق (ش۳۳۲۴ آستان قدس رضوی)، نام جلالهٔ «الله» در تمام متن به قلم زرین محرر کتابت شده است. این ویژگی در قرآن چستربیتی (تصویر۱) نیز وجود دارد.

تذهیب این نسخه به‌مانند خطش، ویژگی‌هایی منحصربه‌فرد دارد که از ویژگی‌های مهم سبک آناتولی به‌شمار می‌رود. نشان خمس در حاشیهٔ صفحات به شکل سرترنجی با زمینهٔ گرد زرین و گلبرگ‌های گرد و نقطه‌های درشت سبزرنگ نقش بسته است. نشان ختم آیات، گل‌های هشت‌پر زرین با لکه‌های سبزرنگ است که بالای آخرین واژهٔ هر آیه قرار دارد. شمسهٔ نشان عشر زمینهٔ زرین با نوشته‌ای مبهم (شاید واژهٔ «عشر») در مرکز و نقشی واگیره‌ای در تسمهٔ دور است که اطرافش شرفه‌هایی سبز و ظریف دارد، زمینهٔ نقوش نیز با لکه‌های سبزرنگ تزیین شده است. اگرچه نقوش و به‌طورکلی سنت تذهیب این نسخه به سنن رایج در ایران شبیه است، تفاوت‌هایی عمده نیز در آن دیده می‌شود؛ بارزترین ویژگی آن استفادهٔ گسترده از رنگ سبز زنگاری است که تباین رنگی کمی با زر دارد ازاین‌رو تذهیب این قرآن‌ها درخشندگی و شکوه قرآن‌های ایرانی را ندارد. علاوه‌براین در مقایسه با قرآن‌های ظریف و پرکار سدهٔ هشتم ایران مانند قرآن الجایتو به خط احمد سهرودی (۷۰۱-۷۰۷ق) در موزهٔ هنر ترکی و اسلامی استانبول (ش۵۳۸) و قرآن‌های یحیی صوفی جمالی،[۳] تولیدشده در شیراز (پارس ۴۱۷)، نقوش درشت و ضخیم، و قلم‌گیری‌ها با کم‌دقتی اجرا شده است.

جهت یافتن ریشه‌های این سبک باید به آثار متقدم نظری انداخت. در قرآن ش ۴۵۰۹ (کتابخانهٔ آستان قدس رضوی) ویژگی‌های یادشده به‌صورت ابتدایی‌تر وجود دارد. این نسخه جزء ۲۱ از قرآنی سی‌پاره به اندازهٔ ۱۸× ۱۵/۵س.م در ۶۵ برگ است.[۴] صفحات آغازینِ مربوط به بخشی از آیهٔ ۴۴ سورهٔ عنکبوت، دو سرلوح مذهب با دو کتیبه در صدر و ذیل دارد که بالا و پایین دو سطر متن را دربرگرفته است. در ترنج میانیِ کتیبهٔ مذهّب بالای صفحه، نام جلالهٔ «الله» را به قلم کوفی زرین محرر کتابت کرده‌اند. اطراف این ترنج نیز پوشیده از گل‌های درشت قلم‌گیری شده بر زمینهٔ سرنجی کم‌رنگ است. در کتیبهٔ پایین صفحات نیز ردیفی از گل‌های درشت زرین بر زمینهٔ سرنجی نقش بسته و دورتادور آنها را جدول دوتحریر زر و یک جدول درشت لاجورد دربر گرفته است. در حاشیهٔ صفحات دو ابرک با ساقهٔ بلند در مقابل کتیبه‌ها در حاشیه نقش بسته و دو شمسهٔ تزیینی در میان‌شان قرار دارد. این شمسه‌ها زمینهٔ زرین و نقش گره و شرفه‌های کوتاه سیاه دارد. زمینهٔ متن با تزیینات بین‌السطورِ هاشوریِ سبزرنگِ درشت و کم‌دقت، پر شده است. صفحات میانی فاقد جدول‌کشی و کتیبهٔ سرسوره است. متن سرسوره‌ها با قلم ثلث زرین محرر بدون‌دقت و ظرافت کتابت شده و در مقابل‌شان ابرکی به شکل سرترنج با شرفه‌ای لاجوردی و ضخیم نقش بسته است.

نشان ختم آیات، گل شش‌پر زرین با قلم‌گیری سیاه و نقطه‌های تزیینی شنجرفی است که بالای آخرین واژهٔ هر آیه نقش بسته است. نشان عشر، شمسه‌ای گرد مشابه شمسهٔ تزیینی صفحات افتتاح است که درونش به قلم زرین محرر واژهٔ «عشر» را کتابت کرده و دورش را تسمه‌ای به قلم لاجورد انداخته‌اند.

ویژگی مهم تذهیب این نسخه استفاده از سبز زنگاری سیر همراه با رنگ‌هایی با تباین کم است. این امر به همراه کم‌دقتی در اجرای نقوش سبب شده است تذهیب نسخه فاقد جلال و شکوه و درخشندگی تذهیب نسخه‌های ایرانی باشد. مثلاً رنگ فیروزه‌ای به‌کاررفته در این نسخه به خاکستری تمایل دارد و حتی زر آن نیز به قدر کافی درخشان به نظر نمی‌رسد. علت عدم درخشندگی رنگ در این آثار مشخص نیست، ممکن است در نتیجهٔ استفاده از مواد اولیهٔ نامرغوب یا عدم توانایی مذهبّان در رنگ‌سازی باشد.

شباهت برخی خصوصیات این قرآن با قرآن شمارهٔ ۴۵۲۷ (کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی)، خصوصاً کیفیت خط، نقوش درشت و گزینهٔ رنگی، از ارتباط کاتبان و مذهبّان این آثار به یک منطقه یا یک سلسله از قرآن‌نگاران سدهٔ ششم هجری پرده برمی‌دارد. (تصویر۴) در قرآن سی‌پارهٔ یادشده که زمردملک، دختر سلطان‌محمودبغراخان، از حاکمان آل‌افراسیاب، در اواسط سدهٔ ششم هجری کتابت و بر حرم امام‌رضا(ع) وقف کرده، ویژگی قرآن‌های آناتولی را با کمی دقت می‌توان از اصول قرآن‌نگاری ایرانی تفکیک کرد. در نسخهٔ اخیر کاتب در اجرای صحیح حرکت‌های افقی قلم به‌خصوص در اجرای اندازهٔ دوایر، مثل «ن» و «ی»، تسلط و دقت کافی اعمال کرده است. با این حال ساختار و هندسهٔ ابتدایی خط قرآن‌های ۴۵۰۹ و ۲۹۳ را در خط زمردملک می‌توان تشخیص داد. مثلاً همان نسبتی که میان اندازهٔ عرض قلم و کشیدگی حروف در قرآن یوسف‌الاباری وجود دارد، در این نسخه هم هست با این تفاوت که در اینجا شکل حروف هنوز پیرو اصول محقق ایرانی است.

با این حال ویژگی‌های تذهیب قرآن زمردملک به‌روشنی گواه ارتباط آن با قرآن‌های آناتولی است و همانند آثار یادشده بارزترین ویژگی تذهیب این قرآن درشتی و عدم‌ظرافت نقوش و استفادهٔ گسترده از رنگ سبز در زمینه و نقوش است. به این خصوصیات، یکسان‌بودن نوع نقوش خاصه برگ‌های درشت و قلم‌گیری‌های ضخیم را نیز می‌توان افزود. البته در قرآن زمردملک از رنگ شنجرفی جهت رنگ‌آمیزی زمینهٔ برخی سرسوره‌ها استفاده شده که ارتباطش با تذهیب خراسان را تا حدی نشان می‌دهد. ازاین‌رو گزاف نیست اگر سنن به‌کاررفته در تذهیب قرآن زمردملک را آغاز شکل‌گیری سبک آناتولی به شمار آورد. در صورت پذیرش چنین فرضیه‌ای، می‌توان آغاز شکل‌گیری این سبک را به نیمه‌های سدهٔ ششم هجری، زمان حدودی تدوین قرآن زمردملک، منسوب کرد.

اما سرانجام تذهیب آناتولی نامشخص است. متأخرترین اثر این سبک، جزء هشتم از قرآنی به خط مرتضی‌بن‌محمدبن‌احمد حسینی سمنانی در مجموعهٔ آستان قدس رضوی (ش۴۱۱) است. این اثر که به سال ۷۷۸ق تهیه شده ویژگی‌های تکامل‌یافتهٔ سبک آناتولی با ترکیبی از سبک‌های ایرانی را به نمایش گذاشته است، به‌طوری‌که می‌توان آن را نمونه‌ای از دورهٔ دگرگونی سبک خالص آناتولی به سبک دورهٔ عثمانیان دانست.

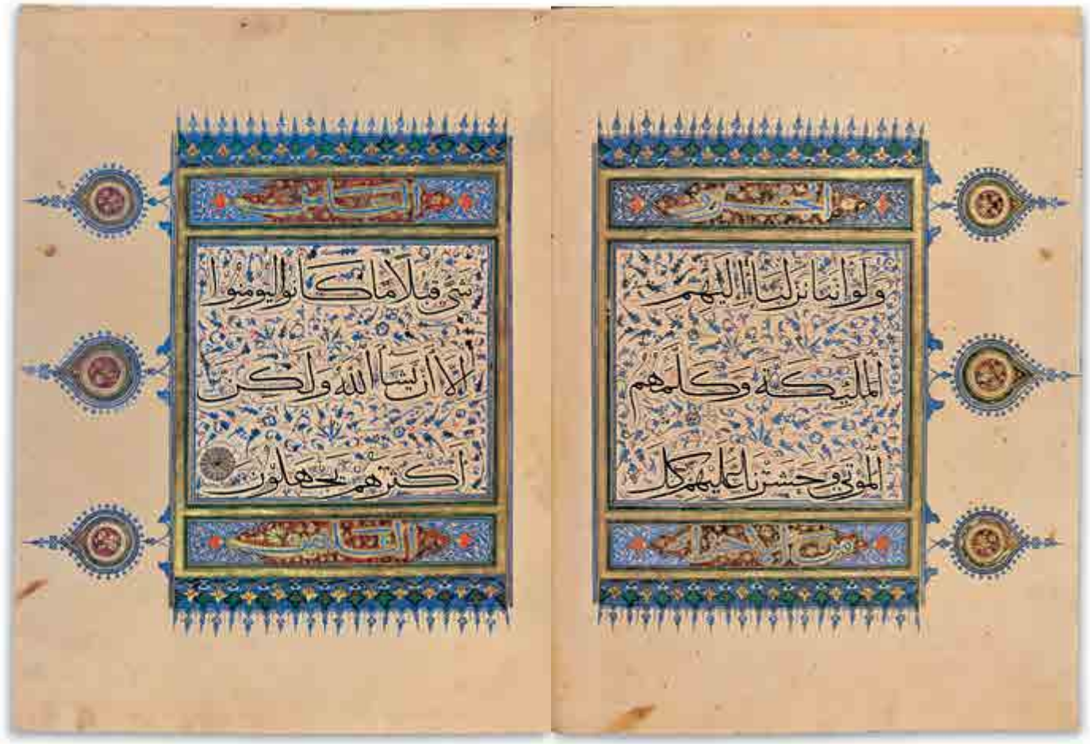
این قرآن که احتمالاً از طرف کاتب بر حرم امام‌رضا(ع) وقف شده، با ۵۰ برگ در ۲۸×۳۷س.م و صفحات پنج سطری کتابت شده و تذهیب و آرایه‌هایش بسیار متأثر از قرآن‌های عصر ایلخانی است، با این حال صفاتی تغییریافته از سبک آناتولی را نیز به نمایش می‌گذارد.

صفحات افتتاح این نسخه که به جزء هشتم مربوط است سرلوحی مذهّب، حاوی کتیبه‌هایی در صدر و ذیل صفحات جهت درج شمارهٔ جزء و سه سطر در میانهٔ صفحه مربوط به آیهٔ ۱۱۱ سورهٔ انعام به قلم محقق دارد. سه نقش پیازی‌شکل در حواشی هر دو صفحه، به‌صورت افقی با قلم‌گیری و شرفه‌های لاجوردی، نقش بسته است. دو کتیبه در بالا و پایین صفحات نقش بسته که در هر یک به ترتیب نوشته‌اند: «الجزو»، «الثامن»، «من الاجزاء»، «الثلثین». این کتیبه‌ها درون ترنج بازوبندی با زمینهٔ شنجرف قرار گرفته‌اند و بیرون‌شان زمینهٔ لاجوردی با گل‌های فیروزه‌ای و سرنجی دارد. دور کتیبه‌ها و متن، جدول‌کشی پهن زرین و سبز زنگاری نقش بسته که رنگ اصلی تذهیب آناتولی است، بالا و پایین کتیبه‌ها نیز ردیفی از گل‌های مکرّر زرین و سفید با شرفه‌های لاجوردی کوتاه به چشم می‌خورد که از مقدمات شکل‌گیری کمند در تذهیب قرآن‌های ایرانی به‌شمار می‌رود.

این دو صفحه تزیینات بین‌السطور ابری دارد. درون ابرها را نقوشی شبیه به ختایی اما با طراحی درشت و بدون‌نظم پوشانده است. این نقوش به رنگ لاجوردی، فیروزه‌ای و نقطه‌هایی سرنجی است. به‌طورکلی، همان‌طور که مشخص است نظام

تصویر۳. قرآن ش ۴۵۰۹، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، بدون رقم و تاریخ، نمونه‌ای از تذهیب و کتابت سبک آناتولی در سدهٔ ششم یا اوایل سدهٔ هفتم هجری.

تصویر۴. قرآن شمارهٔ ۴۵۲۷ (کتابخانهٔ آستان قدس رضوی)، کاتب و واقف زمردملک بنت محمودبغراخان، یکی از نخستین نمونه‌هایی که الگوی قرآن‌نگاران آناتولی محسوب می‌شود.



تصویر ۵. قرآن شمارهٔ ۴۱۱ (موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی)، به خط مرتضی‌بن‌محمدبن‌احمد حسینی سمنانی، ۷۷۸ق.

طراحی صفحه و حتی اکثر رنگ‌های به‌کاررفته در این دو صفحه مطابق سنن تذهیب ایران است، امّا درشتی و بی‌هویتی نقوش و ضخامت زیاد قلم‌گیری، (در مقایسه با تذهیب ایران) به شیوهٔ آناتولی است. اختلاط این دو شیوهٔ تذهیب حاصل الگوبرداری ناقص از قرآن‌های ایرانی است، ازاین‌رو نمی‌توان فرضیهٔ حضور مذهبّان ایرانی در آناتولی را در اواخر سدهٔ هشتم مطرح کرد.

البته شواهد نشان می‌دهد در اواخر سدهٔ هشتم هجری در آناتولی صرفاً شیوهٔ مذهبان ایرانی تقلید نمی‌شده است؛ برای نمونه در بخشی از یک قرآن در مجموعهٔ خلیلی، ش۵۷۸، (جیمز، ۱۳۸۰: ۲۰۸) اگرچه خط و خصوصیات کلی نسخه کاملاً مطابق با سبک آناتولی است، تذهیب آن با نقوش اسلیمی‌مانند شمال آفریقا و استفاده از خط کوفی اوّلیه در حاشیهٔ صفحه به رنگ شنجرف و به‌خصوص دو نقش یکسان هندسی سبز، زرین و شنجرفی در دو گوشهٔ بالا و پایین صفحه و ترجمهٔ فارسی در میان سطور کاملاً متفاوت از آثار پیشین است. در این اثر، برخلاف قرآن مرتضی حسینی سمنانی، حتی اجرای نقوش با دقت و ظرافت زیادی اجرا شده که احتمال حضور مذهبّان مناطق دیگر در آناتولی را پیش می‌کشد. با این حال این اثر را به دلایل سبک‌شناسی خطی و همچنین پیشرفت چشمگیر در اجرای نقوش، می‌توان به دههٔ آخر سدهٔ هشتم و اوایل سدهٔ نهم هجری منسوب کرد.

خاتمه

به استناد قرآن‌های محفوظ در آستان قدس رضوی و مجموعه‌های دیگر، می‌توان دریافت تذهیب آناتولی در سدهٔ ششم تا هشتم هجری شکل گرفت. شباهت آثار متقدم این منطقه به آثار ایرانی، به‌خصوص قرآن زمردملک، دختر بغراخان‌قراخانی و گسترهٔ جغرافیایی تسلط سیاسی این خاندان، ریشهٔ ماوراءالنهری این سبک را نشان می‌دهد. نفوذ فرهنگ ماوراءالنهر در شکل‌گیری سنن قرآن‌نگاری و کتاب‌آرایی آناتولی را حتی از لهجهٔ ترجمهٔ قرآن‌های مترجم این مجموعه مانند قرآن یوسف‌الاباری مجموعهٔ چستربیتی، می‌توان دریافت. با این حال نکات بسیاری از این جریان مبهم است:

تصویر ۶. صفحه‌ای از قرآن شمارهٔ ۵۸۷، مجموعهٔ خلیلی، نمونه‌ای دیگر از قرآن‌های اواخر سدهٔ هشتم آناتولی

با توجه به فاصلهٔ جغرافیایی، چگونه سنن تذهیب از ماوراءالنهر به آناتولی منتقل شده است؟ چرا سنت‌های تذهیب میان‌رودان، خاصه بغداد، آذربایجان و عراق عجم، که در سدهٔ ششم هجری در اوج شکوفایی بود بر تذهیب این منطقه تأثیر نگذاشت؟ به چه علت تذهیب آناتولی در سدهٔ هشتم با رکود ناگهانی مواجه شد و مذهبّان این منطقه به الگوبرداری ناقص از تذهیب ایرانی و مغربی روی آوردند؟ اگر تحولات سیاسی این منطقه در سدهٔ هشتم، مانند قدرت گرفتن عثمانی‌ها و جنگ آنقره و تسلط تیمور بر بخشی از آناتولی، بر این تحولات مؤثر بوده، این تغییر در چه ساز و کاری روی داده است؟

پانوشت

۱. نک: حمدالله مستوفی، ۱۳۸۱: ۱۴۵

۲. همهٔ قرآن‌های ایرانی تقسیم‌بندی هفت، چهارده، ده و سی پاره داشته‌اند. تقسیم‌بندی چهارجلدی نیز کم و بیش مرسوم بوده است.

۳. برای اطلاعات بیشتر نک: صحراگرد، ۱۳۸۷: ۱۲۷

۴. برای اطلاعات بیشتر نک: صحراگرد و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۲۰-۱۲۳

کتاب‌نامه

- جیمز، دیوید (۱۳۸۰). *کارهای استادانه*، ترجمهٔ پیام بهتاش، تهران: کارنگ.
- حمدالله مستوفی (۱۳۸۱). *نزهه القلوب*، تصحیح محمددبیر سیاقی، تهران: ساقی.
- صحراگرد، مهدی (۱۳۸۷). مصحف روشن، تهران: فرهنگستان هنر.
- صحراگرد، مهدی، و دیگران (۱۳۹۱). *شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی: قرآن‌های نفیس از آغاز تا سدهٔ نهم هجری قمری*، مشهد: مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس.
- James, David (۱۹۸۰). *Qurans and bindings from the Chester beatty Library*, London, Al Tajir World of Islam Trust

معرفی سه‌نمونه تذهیب قرآنی (قرن سیزدهم ه.ق) موجود در کتابخانه و موزهٔ ملی ملک

علیرضا کریمی*

چکیده

تذهیب قرآن مجید در ادوار گوناگون و در جوامع اسلامی، به دلیل اهمیت فوق‌العادهٔ آن مطرح بوده است. یکی از نقاط تاریخی این هنر در ایران، قرن سیزدهم هجری، همزمان با حکومت قاجار است. در این پژوهش سه نمونه از قرآن‌های مذهّب این دوران بررسی می‌گردد که در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک نگهداری می‌شود. این نسخ کیفیت‌های متفاوتی از هنر تذهیب را در بردارد که مطالعه آن موجب خواهد شد تا ظرایف و دقایق هنری موجود در این نُسخ، بیش از پیش آشکار گردد.

کلیدواژه: تذهیب، قرآن، قرن سیزدهم، کتابخانهٔ ملک

* دانشجوی دکتری رشتهٔ تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه شاهد،
مربی مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس، گروه نقّاشی، مشهد، ایران
Arkarimi.ir
Ar.karimi92@yahoo.com

مقدّمه

هنر تذهیب از مهم‌ترین هنرهای تصویری مسلمانان از نخستین قرون اسلامی بوده است. چه، بارزترین محل تجلّی این هنر فاخر، صفحات مصحف شریف بوده و تا به امروز میراث سترگی از این شاهکار را به یادگار گذاشته است. بدیهی است قرآن‌های تذهیب‌شده در هر دوران، ویژگی‌های خاص خود را داشته که بخشی از آن به تکامل این هنر در سیر تحوّل و تطوّر خویش و بخشی به شیوهٔ منحصربه‌فرد هنرمند بازمی‌گردد. در این میان نقش و جایگاه سنّت‌های حاکم یا میثاق‌های متدوام تاریخی جلوهٔ خاصّی داشته و دارد. طرفه آنکه بستر خلق این هنر، متن کلام‌الله مجید نیز باشد که در این حالت عدول از سنّت‌های یادشده یا تغییر رویهٔ هنرمند، امری بعید به نظر می‌رسیده است. این در حالی است که ممتازترین نمونه‌های هنر تذهیب را نیز در همین متن عظیم می‌توان مشاهده نمود که هنرمند مذّهب سعی نموده تا جانِ کار مدقّقانهٔ خویش را به اخلاص تمام به جای گذارد. مجموعه‌ای از این استقصا را می‌بایست در قرآن‌های عصر قاجار رؤیت کرد که محل مطالعه بر ظرایف و دقایق آن را بیش از پیش بر پژوهشگران برجسته می‌نماید. آنچه در این مقال، فرصت پرداختن به آن فراهم شده، معرفی سه نمونه از هنر تذهیب در قرآن‌های قرن سیزدهم هجری، یعنی آغاز حاکمیت خاندان قاجار بر ایران است که در کتابخانه و موزه ملّی ملک نگهداری می‌شود. تذهیب صفحات آغازین، میانی و پایانی در قرآن‌های مذکور مدّنظر این پژوهش بوده و ترتیب بررسی نمونه‌ها بر اساس تقدّم تاریخ کتابت نسخ لحاظ شده است.

نمونهٔ نخست

قرآن مجید به شمارهٔ ثبت ۹۰/۱؛
کاتب: محمدشفیع‌بن‌محمداسماعیل وصال شیرازی؛
تاریخ کتابت:۱۲۶۰ هجری؛
نوع خط: نسخ؛ نوع کاغذ: ترمه؛
نوع جلد: روغنی گل و بوته پشت و رو

این نسخه از قرآن مجید مشتمل بر سوره‌های یس، نباء، فتح، واقعه و مُلک است. خوشنویس آن، وصال شیرازی معروف به میرزاکوچک است که دورهٔ حیات او به سال‌های۱۱۹۷ تا ۱۲۶۲هجری بازمی‌گردد و نسخهٔ «زادالمعاد» محفوظ در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک به خطّ اوست (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۹: ۲۶۵و۲۶۶). برخلاف سایر نسخ قرآن مجید که در صفحهٔ آغازین با دو سرلوحه حاوی سوره‌های فاتحه و بقره مواجه‌ایم، در این نسخه، تک‌صفحهٔ آغازین حاوی سورهٔ یس است.

بی‌تردید، در اوّلین نگاه، سرلوحه جلوه‌گری می‌کند. سرلوحه‌ها در صفحهٔ آغاز شکلی هندسی دارند که به محراب و ایوان، مانند بوده، به خطوط هندسی یا گل و برگ به زر و الوان دیگر مزیّن است. این شکل منقّش را سرلوحه می‌نامند؛ بر سرلوحه شکل گل و برگ ریز و نرمی نقش می‌شود. (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۵: ۲۸) سرلوحه در این نسخه نیز مشتمل بر نقوش مملو ختایی، اسلیمی و گل و بوتهٔ الوان است که دربارهٔ ختایی‌ها به گونهٔ الماس‌وار و در اسلیمی‌ها می‌توان به رنگ‌های لاجوردی، نیلی، سبز و زرین به‌کاررفته در آن اشاره کرد. شیوهٔ قرارگیری عناصر بصری در سرلوحه‌ها، جهتی رو به بالا و صعودی را نمایش می‌دهند.

حاشیهٔ این صفحه را نواری از نقوش ختایی به‌هم‌پیوسته مشتمل بر گل‌های شاه عبّاسی و برگ‌های لوتوس با غلبهٔ رنگ‌های گرم پوشانده است. بدیهی است که حاشیهٔ داخلی منتج به عطف از عرض کمتری نسبت به حاشیهٔ لبهٔ نسخه، برخوردار بوده و از مقدار طراحی بداههٔ بیشتری نیز بهره برده است. «شرفه»[1] ها در تذهیب حاشیه به ارتفاع کم مبتنی بر دو رنگ نیلی و زرین مشاهده میشود که به زیبایی اثر افزوده است.

کتیبه از عناصر دیگر مشهود این صفحه است. گاه در زیر سرلوحه، شکلی هندسی مانند مستطیل ترسیم شده است، که

اصطلاحاً بـه آن کتیبـه می‌گوینـد. در داخـل کتیبـه، یـا «بسـمله» را می‌نوشـتند یـا نـام کاتب یـا مؤلف را (مایـل هـروی،۱۳۸۰: ۲۸۳) متن کتیبـه در ایـن صفحـه مشـتمل بر نام سـورهٔ (یـس) و محل نـزول آن (مکّه) بـوده و نقـوش دو وجـه راسـت و چپ آن بر زمینـه لاجوردی بـه صـورت مذّهـب مرصّـع نمایش داده شـده اسـت.

فضـای میانـهٔ آیـات به‌وسـیلهٔ رنـگ طلایـی و طـرح دندان‌موشـی بـوم شـده؛ بـه شـکلی کـه حـدّ فاصـل سـطرها را نوارهایـی مشـتمل بـر نقـوش ختایـی بداهـه پُـر نموده اسـت. گل‌آیه‌هـا در اینجا شـامل اشـکال هندسـی شـش‌ضلعی لانـه زنبـوری هسـتند کـه اقطـار آن یکدیگـر را قطـع کرده‌انـد.

مطابـق شـیوهٔ مرسـوم کتاب‌آرایـی، صفحـات میانـی در حاشـیه فاقـد تزییـن و در مـتن، دارای طرحی مشـابه صفحـات ابتدایی یعنی قرارگیـری کمنـدی حـاوی نقـش ختایـی بداهـه بیـن سـطرهای آیات و انـدود شـدن پیرامـون آیـات به‌وسـیلهٔ طـرح دندان‌موشـی و رنـگ طلایـی و طـرح بداهـهٔ زریـن گیاهـی در اطـراف هـر کلمـه اسـت. حاشـیهٔ جداکنندهٔ متن از بخش حاشـیه در همهٔ صفحات با اسـتفاده از رنـگ طلایی پوشـش داده شـده اسـت.

نکتـهٔ قابـل تأمل دربارهٔ این نسـخه وجود دعـای کمیل در صفحات پایانـی آن بـوده که آن هم دارای کتیبه‌ای مشـابه سـور قرآنی با تذهیب مرصّع خاصّ این نسـخه اسـت که پیش‌تر توضیح داده شـد. «گل‌آیه»ها در تذهیـب صفحـات ایـن مصحف شریف، هندسـه شـش‌پَر و به رنگ طلایـی دیـده می‌شـود. کـه آن را در زمـره نقوش «بند رومـی» و اصول هفتگانه هـنر تزئینی ایران قرار داده اسـت.

نمونه دوم

قرآن مجید به شمارهٔ ثبت ۶۷۳۱ ؛

کاتب: علی‌نقی‌بن‌عبدالحسین نیریزی؛

تاریخ کتابت: ۱۲۶۲هجری؛ نوع خط: نسخ؛

نوع کاغذ: ترمه؛

نوع جلد: روغنی آسیب‌دیده.

ایـن نسـخه از قرآن مجید را می‌بایسـت از حیث تعـداد صفحات و تعـداد سـوره‌ها، از نمونه‌هـای کامـل قرآن‌هـای مذهّـب به شـمار آورد کـه توسـط مهندس سیدمحسـن میرحیـدر[۲] در بهار ۱۳۹۳بـه کتابخانهٔ ملـک اهـدا شـده اسـت. کاتـب ایـن نسـخه علی‌نقی‌بن‌عبدالحسـین نیریزی، خوشـنویس مطرح قلم نسـخ در قرن سـیزدهم هجری اسـت.

صفحـات آغازیـن ایـن نسـخه مشـتمل بـر سـورهٔ فاتحـه و ابتدای سـورهٔ بقـره و دارای تذهیـب مخصـوص بـه خود اسـت. حاشـیه‌های صفحـه به‌وسـیلهٔ طـرح ختایـی و اسـلیمی بداهـه بـا گل‌هایـی بـه رنـگ شـنگرف[۳] رقیـق پوشـانده شـده اسـت. طـرح یادشـده در سرلوحـهٔ صفحـه نیـز بـر پس‌زمینـه‌ای بـه رنـگ طلایـی بـه چشـم می‌خـورد کـه ایـن بـار عـلاوه بـر رنـگ شـنگرف از رنـگ نیلـی بـرای نمایـش گل‌هـا بهـره بـرده شـده اسـت. در عین حـال از رنـگ لاجورد نیـز بـرای پوشـش طـرح محرابـی سرلوحـه و کمنـد باریـک عمـودی و افقـی جداکننـده سـطح حاشـیه از مـتن اسـتفاده شـده اسـت. در بخـش فوقانـی و تحتانـی صفحـه، کتیبه‌هایـی بـا رنـگ زمینـهٔ طلایی ترسـیم شـده کـه متنـی در آن مشـاهده نمی‌شـود. آنچـه در مجموع از تذهیـب صفحـات آغازین این مصحف شریف برداشـت می‌شـود، کیفیتـی پاییـن از میـزان طراحـی، تحریـر[۴] و رنگ‌گـذاری متأثـر از نگاهـی عجولانـه و خام‌دسـتانه در کار اسـت.

نمایـش مـتن در این نسـخه در صفحـات آغازیـن و صفحات بعدی در حصـار کمنـدی بـه رنـگ شـنگرف قـرار گرفتـه اسـت. حـد فاصل سـطور آیـات قـرآن را کمنـدی مشـتمل بـر دو خـط مـوازی بـدون رنگ‌گـذاری دربرگرفتـه و فضـای پیرامـون کلـمات از هیچ‌گونـه تذهیبـی بهـره نـبرده اسـت و شـاید تنهـا جلـوهٔ رنگـی میـان مـتن، گل‌آیه‌هایـی باشـند کـه بـا لکـه رنـگ طلایـی مـدوّر بـدون طرحـی خـاصّ، آیـات را از یکدیگـر جـدا سـاخته‌اند.

نمونه سوم

قرآن مجید به شمارهٔ ثبت ۴ ؛

کاتب: علی‌رضابن‌محمدعلی پرتو اصفهانی؛

تاریخ کتابت: ۱۲۹۷ هجری؛

نوع خط: نسخ؛

نوع کاغذ: ترمه؛

نوع جلد: ساغری مشکی با حاشیه مذّهب، پشت زمینه سبز زرکوب.

این نسخه از قرآن مجید به خط علی‌رضابن‌محمدعلی پرتو اصفهانی به قرن سیزدهم هجری است که میرزاآقاخان اصفهانی متخلّص به پرتو در ربیع‌الاوّل ۱۲۹۷ق بـه دسـتور شـاهزاده میـرزا معتمدالدوله[۵] کتابت نموده و شـاهزاده نیز آن را به فرزندش احتشـام‌الملک هدیه نموده اسـت. جالـب آنکـه در صفحـات پایانـی قصیـده‌ای به چشـم می‌خورد کـه در مدح فرهادمیرزا سروده شـده است.

دو صفحه آغازین این مصحف مشـتمل بر سـورهٔ فاتحه و ابتدای سـورهٔ بقـره، بـه جـرأت شـاهکاری از تذهیـب ایـن قـرن به‌شـمار مـی‌رود. بـه طوری‌کـه شایسـته اسـت آن را با عبـارت «ترصیـع تمام»

نـام ببریـم. حاشـیهٔ داخلی نزدیک بـه عطف کتاب، مشـتمل بر طرح ختایـی و حـاوی گل و بوتـه بـه رنگ‌هـای شـنگرف و نیلـی اسـت. حاشـیهٔ اصلـی (مـادر) مشـتمل بر نقش اسـلیمی بـا تنوّعـی از الوان لاجـورد، شـنگرف و طلایـی اسـت که در کـمال ظرافت کار شـده‌اند. شرفه‌هـا در حاشـیه بـه جهـت بیرونـی، بـه رنـگ نیلـی و بـه صورت تکرارشـونده چشـم نوازی مـی کنند.

بخـش سرلوحـهٔ صفحـه مبتنـی بـر طـرح محرابـی نیـز بـا هـمان رنگ‌هایـی کـه ذکـر شـد و بـا ظرافـت نقـش و قلـم هنرمنـد آراسـته شـده اسـت. در بخش‌هایـی از طـرح، بـرای مثـال لچکی‌هـا و کمنـد عمـودی طرفیـن متـن، از رنـگ سـیاه بـرای پوشـاندن زمینه اسـتفاده شـده کـه تضـاد دلنشـینی را بـا سـایر بخش‌هـا به‌وجود آورده اسـت.

فضـای اطـراف آیـات را ابرک‌هـای دندان‌موشـی بـا زمینـهٔ طلایـی و مملـو از گل و بوتـه بـه رنگ‌هـای نیلـی و شـنگرف پُـر کرده‌انـد. گل‌آیه‌هـا به شـکل شـش‌ضلعی زرین با اقطـار مقاطع درونـی، آیات را از یکدیگـر جـدا کرده‌انـد. کتیبه‌ها نیز در بخـش فوقانی و تحتانی متـن بـا نقـش ترنج تکرارشـونده با پـس زمینهٔ لاجـوردی و کمندهای محاط‌کننـدهٔ زریـن و آبـی، جلـوه خاصّـی بـه ایـن بخـش از صفحـه داده‌انـد. کتیبه‌هـا در صفحـات پایانـی ایـن مصحـف شریـف نیـز بـا زمینـهٔ لاجـوردی و طلایـی حاوی نام سـوره و محل نزول آن اسـت که ترصیـع شـده خودنمایـی می‌کند.

تذهیـب در صفحـات میانـی این مصحف، در دو بخش حاشـیه و متـن مشـاهده می‌شـود. ایـن بـار طـرح ختایـی و گل و بوتـه به رنگ طلایـی در خلاصه‌شـده‌ترین حالـت ممکـن نمایش داده شـده اسـت. تذهیـب دندان‌موشـیِ فضـای اطـراف آیات نیز به همان سـادگی کار شـده اسـت. این در حالی اسـت که برخی صفحات، به‌تقریب، فاقد هرگونـه تذهیب اسـت. در نقطهٔ فوقانی بعضـی صفحات در طرحی ترنجـی، نـام سـوره‌ای کـه آن صفحـه بـا آن شروع می‌شـود مشـهود بـوده کـه به رنگ‌هـای شـنگرف و طلایی مزین اسـت.

در صفحات پایانی این نسخه و در هر صفحه، شماری از کتیبه‌هایی دیـده مـی شـود کـه بـر روی آنها مشـخصاتی همچـون «نام سـوره»، «تعـداد آیـات» و «محـل نـزول» بـه خط نسـخ نوشـته شـده اسـت. بـرای مثـال در کتیبـه سـوره مبارکـه «ماعـون» آمـده اسـت: «سـورهٔ الماعـون سـبع آیـات مکیـهٔ». شـاخصترین تذهیـب صـورت گرفته در ایـن صفحـات مربـوط بـه همیـن کتیبـه هایـی اسـت کـه بـه شـیوه تذهیب- ترصیع، کار شـده اسـت. رنگ های به‌کار رفته در آن شـامل نیلـی، لاجـوردی، شـنگرف و زریـن مـی شـود. بـه طـور مشـخص برای نوشـته ها از رنگ طلایی اسـتفاده شـده اسـت. عمده نقشـی که برای محصورداشـتن مشـخصات سـوره ها بـه کار رفته «ترنج» اسـت.

نتیجه‌گیری

بررسـی سـه نمونـه از قـرآن هـای مذّهـب قـرن سـیزدهم هجـری عـصر قاجـار موجود در کتابخانه و مـوزه ملّی ملک، ظرایف و دقایق ایـن هـنر را بیـش از پیـش برای ما آشـکار می سـازد. که می‌تـوان آنها را در قالب‌بندی‌هـای ذیـل ترتیـب داد:

تنوّع تذهیب مصحف شریف در نمونه های قرن سـیزدهم بر اسـاس مؤلفـه هـای کیفیت و دقّت آشـکار اسـت. بـه طوری‌که چیره دسـتی و خـام دسـتی کلـک هنرمند در آنها مشـهود بـوده و این خـود می تواند دلایـل مختلـف و متعدّدی را به همراه داشـته باشـد.

در هـر سـه نمونـه، اصـول تزئینـی هنر ایـران همچون «اسـلیمی»، «ختایـی» و «بنـد رومـی» بارز اسـت.

بهره مندی از عنصر رنگ در هر سـه، مطابق سـنّت های گذشـته مبنـی بـر رنگ هـای پُرتلألو و درخشـان بـوده و از آن عدولی صورت نگرفته است.

مقایسـه عیار تذهیب سـه نمونه یادشـده، موجب می شـود تا در مقـام ارزیابـی تزئینـات آن، «نسـخه ۴» و «نسـخه ۹۰» را در مرتبـه نخسـت و «نسـخه ۶۷۳۱» را در مرتبـه دوّم بـه ترتیـب ارجحیـت و نفاسـت قـرار دهیم.

پی نوشت

۱. شرفه‌هـا بـه اشـکال سـوزنی شـکلی گفته می شـود کـه در تذهیب کتـاب - به طـور مشـخص در تذهیـب قـرآن مجیـد - بـا قرارگیـری در بیرونی‌ترین قسـمت از حاشـیه قرار مـی گیرد.

۲ . مهنـدس میرمحسـن میرحیـدر، از معماران معاصر ایران و سرپرسـت پروژه‌های سـاختمانی و معماری و مدرّس دانشـگاه تهران اسـت.

۳ . در عربـی بـه آن شـنجرف گوینـد. در کتابـت و نگارگـری یکـی از رنگ‌هـای قرمـز بسـیار رایـج و مهـم به‌شـمار مـی‌رود. این رنگ سـولفور معدنی جیوه اسـت (قلیچ‌خانـی، ۱۳۸۸، ۲۳۸)

۴ . عبـارت معـادل قلم‌گیـری اسـت بـه ایـن معنـا کـه گاه بـرای برجسـته سـاختن نقـش یـا کلمـه‌ای، اطـراف آن را بـا ظرافـت هرچـه تمـام با مرکب تیره، بـرای مثال مشـکی، محصـور می‌نمودنـد.

۵ . فرهادمیـرزا معتمدالدولـه، فرزنـد عباس‌میـرزا و عمـوی ناصرالدیـن شـده بوده و ضمـن حکومـت بـر لرسـتان و خوزسـتان جـای خالی ناصرالدین شـاه را در سـفر فرنـگ در کشـور بـه عنـوان نایب‌السـلطنه پر کـرده بوده اسـت.

منابع

- آژنـد، یعقـوب، (۱۳۹۳)، هفـت اصـل تزئینـی هـنر ایـران، چـاپ اوّل، تهـران، انتشـارات پیکـره.
- قلیچ‌خانـی، حمیدرضـا (۱۳۸۸) فرهنـگ واژگان و اصطلاحـات خوشنویسـی و هنرهـای وابسـته، تهـران: روزنـه.
- قلیچ‌خانـی، حمیدرضـا (۱۳۸۹) آثـار وصـال شـیرازی بـا تاریخـی پـس از زمـان وفاتـش، نامـهٔ بهارسـتان، سـال یازدهـم، دفتـر ۱۷.
- کارگر، محمدرضا (۱۳۹۰) کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران، تهران: سمت.
- لینگـز، مارتیـن(۱۳۷۷) هـنر خـط و تذهیـب قرآنـی، ترجمـهٔ مهـرداد قیومـی بیدهنـدی، تهـران: گـروس.
- مایـل هـروی، نجیـب (۱۳۷۲) کتاب‌آرایی در تمدّن اسـلامی، مشـهد: آسـتان قدس رضوی.
- مایـل هـروی، نجیـب (۱۳۸۰) تاریخ نسـخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسـخه‌های خطی، چ اوّل، تهران: وزارت فرهنگ و ارشـاد اسـلامی.
- مجرد تاکستانی، اردشیر،(۱۳۷۵) شیوهٔ تذهیب، چ دوم، تهران: سروش.

معرفی چند جلد گل و مرغ در نسخ خطی دیوان‌های اشعار آستان قدس رضوی

فهیمه فرزانه*

چکیده

منابع مکتوب و مستند فارسی، ازجمله کتاب‌ها، رساله‌ها، مرقعات و نسخ خطی برای شناخت ابعاد هنری و تاریخی هنرهای نگارگری، طراحی و خوشنویسی ایرانی، بسیار ارزشمند به شمار می‌روند. مصورسازی این کتب ادبی، علمی و تاریخی تحولات بزرگ و منحصربه‌فردی در هنر تصویرآرایی اسلامی ایجاد کرده است. درحقیقت آشنایی عمیق و همه‌جانبه با اصول نگارگری ایرانی با مطالعه و مشق نظری و علمی آثار موجود در مرقعات و نسخ خطی می‌تواند با هنر نقاشی عصر حاضر هماهنگی کاملی را فراهم سازد و قابلیت احیا و استفاده از شاخصه‌های نقاشی ایرانی را به‌وجود آورد. بنابراین یکی از راه‌های رسیدن به ارزش‌های هنرایرانی، ارتباط نزدیک با سنت‌های هنری این سرزمین، درک و معرفی نسخه‌های خطی کهن ایران اسلامی است. به همین سبب این آثار، مطالعهٔ وسیعی را می‌طلبد و مقالهٔ حاضر، گامی کوچک در این مسیر و قطره‌ای ناچیز از دریای بی‌کران مجموعهٔ آستان قدس رضوی است که به پژوهش دربارهٔ ۹ نسخهٔ خطی مزین به گل و مرغ در حوزهٔ ادبیات فارسی مربوط به سده‌های نهم تا چهاردهم می‌پردازد، این نسخ را از لحاظ تاریخی و شیوهٔ اجرایی بررسی نموده و شاخصه‌های نقاشی گل و مرغ این نسخه‌ها را بیان می‌دارد.

کلیدواژه: نسخه‌های خطی، هنراسلامی، نقاشی گل و مرغ، موزه و کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، سدهٔ ۹تا ۱۴ق.

* کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه هنر شاهد تهران
Fahime.Farzaneh@yahoo.com

مقدّمه

نقاشی لاکی یا زیرلاکی، به‌عنوان هنری مستقل، از اواخر دورهٔ صفویه شکل گرفت و در دورهٔ افشاریه، زندیه و قاجاریه به اوج کمال خود رسید. «موضوع نقاشی لاکی، بیشتر گل و بوته یا گل و مرغ است که تأثیر دیداری آن لطیف‌تر و طولانی‌تر از مضمون‌های دیگر به نظر می‌رسد» (آغداشلو،۱۳۷۶، ۴۶). «فرنگی‌سازی شیوه‌ای از نقاشی بود که از اوایل دورهٔ صفوی در ایران رواج یافت و با آمدن نقاشان اروپایی به ایران رواج فزون‌تری یافت. محمدزمان، شفیع عباسی، بهرام سفره‌کش و فرزندان آنها هم با این اسلوب هنری کار کردند. اسلوب فرنگی‌سازی در ایران و رشد و بسط آن در نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم هجری، تأثیری خرسندکننده بر گل و مرغ‌سازی داشته و آن را هرچه بیشتر به سنت هنری ناتورالیستی اروپا نزدیک‌تر کرده است. «از بررسی آثار نقاشی در نیمهٔ اوّل سدهٔ دوازدهم هجری (نسخه‌پردازی، مرقع‌سازی، جلدهای لاکی، قلم‌دان نگاری و میناکاری) پیداست که هنر و فرهنگ صفوی از جامعهٔ ایران محو نشده بلکه سنت‌های تصویری آن به‌ویژه با شیوهٔ فرنگی‌سازی ادامه یافته است؛ البته می‌توان تأثیر نقاشی‌های لاکی را در تحولات نقاشی این دوره انکار کرد. نقاشی لاکی یا زیرلاکی که در جلدها و جعبه‌ها و قلم‌دان‌ها و قاب‌آیینه‌ها به‌کار می‌رفت، درحقیقت منشأیی در نگارگری ادوار پیشین ایران داشت.» (آژند، ۱۳۸۹، ۷۳۳)

از چهره‌های برجستهٔ نقاشی لاکی می‌توان به محمدعلی بیک، محمدباقر(آقاباقر)، علی اشرف، محمدصادق، آقاصادق، آقانجف، میرزابابا، محمدعلی، عبدالله، مهرعلی، محمدحسن افشار، محمدحسن‌خان، اسماعیل جلایر، آقالطفعلی صورتگر، ابوالحسن غفاری و محمد غفاری اشاره کرد که میراث پراکنده و نامنظم قبل خود را به شیوه‌ای نو تنظیم کردند و شکل دادند و سبکی را به‌وجود آوردند که در کارگاه‌های هنری دربار شکوفا شد.

معرفی چند اثر گل و مرغ

یکی از کاربردهای گل و مرغ‌سازی، ساخت جلد در نسخ خطی است. در ادامه، ۹ نمونه از این نسخ بررسی می‌شود. دیوان‌های اشعار نسخ خطی آستان قدس رضوی از لحاظ زمان تحریر و نگارش به قرون ۹و۱۰ و ۱۳ و ۱۴ق طبقه‌بندی می‌شوند: (رجوع به جدول شمارهٔ ۲)

قرن ۹: دیوان کمال خجندی؛ قرن ۱۰: دیوان خسرو دهلوی؛ قرن ۱۳: دیوان دشتی، کلیات سعدی، دیوان انوری، دیوان حافظ؛ قرن ۱۴: بوستان سعدی، دیوان حافظ، دیوان حسن غزنوی.

در ادامه، هریک از آثار گل و مرغ این نسخ به تفصیل بررسی شده، ویژگی‌های آن برشمرده می‌شود.

نسخهٔ دیوان کمال خجندی

مشخصات نسخه: شماره ۴۷۳۸، به خط نستعلیق محمود خماری، مورخ صفر ۸۶۷ق، کاغذ نخودی، برگ اوّل یک طرف با ترنج و طرف دیگر با سر لوح زیبا و ظریف به زر و لاجورد، جدول به تحریر و زر و لاجورد، جلد روغنی دورو، روی جلد گل و برگ زرین با ترنج و زمینهٔ مشکی، پشت جلد گل و برگ زمینهٔ گلی، ۲۰/۵×۱۲/۵، وقفی نائینی(گلچین،۱۳۶۱،ج۷، ۴۹۷).

جلد: این جلد زیبا مزیّن به ترنجی در وسط دو سرترنج است که در قسمت بالا و پایین کادر قرار گرفته است. داخل ترنج و سرترنج‌ها مجموعه‌ای از گل کار شده است. گل اصلی از نمای روبه‌رو و در بهترین حالت رسم شده است. این مجموعه ترکیبی از گل‌های رز(سوری، ورد)، نسترن، همیشه‌بهار و انواع برگ است. تصویری از پرنده در اثر ترسیم نشده است. زمینهٔ ترنج اصلی و وسط تیره‌تر از زمینهٔ اطراف است. در سرترنج‌ها نیز شاخه‌گلی منفرد کار شده است.

حاشیهٔ زمینهٔ اطراف ترنج پوشیده از پیچش‌های گل ختایی با رنگ طلاست که به‌صورت یک‌چهارم کار شده است. (تصویر ۲)

زمینهٔ بیرونی کمی روشن‌تر از زمینهٔ گل وسط است. در اطراف کادر، دو حاشیهٔ ساده با جدول‌کشی طلایی دیده می‌شود که قسمتی از آن جهت مشخص‌شدن طرح و رنگ بزرگ‌نمایی شده است.

نام کتاب: دیوان کمال خجندی
شمارهٔ ثبت اموال: ۴۷۳۸
روش تهیه: وقف
مولف ناظم: کمال‌الدین مسعود خجندی
واقف: میرزارضاخان نائینی
نگارگر: -
نوع زبان: فارسی
تاریخ وقف: مرداد ۱۳۱۱
تعداد سطر: ۱۵
نوع خط: نستعلیق
سال چاپ یا تحریر: ۸۶۷ق
خطی/ چاپی : خطی
تعداد اوراق: ۲۳۲
موضوع کتاب: ادبیات
رنگ زمینهٔ اثر: مشکی
ابعاد: طول: ۲۰/۵ سانتی‌متر ، عرض: ۱۲/۵سانتی‌متر
محل نگهداری نسخه: کتابخانهٔ آستان قدس رضوی
نوع کادر اثر گل و مرغ: عمودی

نسخهٔ دیوان امیرخسرو دهلوی:

مشخصات نسخه: شمارهٔ ۱۰۵۳۷، خط نستعلیق، مورخ سال۹۰۲ ق، مقطع‌ها به زر پخته و لاجورد، دو صفحهٔ اوّل دارای تذهیب مرصع و متناظر، حاشیهٔ دو صفحهٔ اوّل دارای ترنجی به زر، مجدول به زر و لاجورد، کاغذ دولت آبادی۳۷۴گ، جلد روغنی گل و مرغ، عمل آقای هاشم ظریف تبریزیان مذهب کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، قطع وزیری ۲۵×۱۵، خریداری آستان قدس رضوی(گلچین،۱۳۶۱،ج۹، ۱۲۵).

گل و مرغ حاضر اثر مرحوم ظریف تبریزیان، از هنرمندان معاصر مشهدی است که سال‌ها در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشغول به‌کار بوده‌است. در این اثر، ترکیبی کم‌تراکم بر روی زمینهٔ مرغش کارشده که گل اصلی آن از لحاظ ترکیب در یک‌سوم بالای کادر و مرغ آن در مرکز تصویر و به رنگ‌روشن قرارگرفته است. در اثر بیشتر از دو نوع گل استفاده نشده و غنچه‌ها و برگ‌ها و تزیینات، اطراف گل اصلی به‌وجود آمده است. رنگ گل اصلی اثر، صورتی و رنگ گل‌ها و غنچه‌ها در قسمت یک‌سوم پایین کادر، صورتی کم‌رنگ است.

گل اصلی از نمای روبه‌رو و پرنده از نمای پهلو کارشده است. اجزای کادر از سه قسمت تشکیل شده است‌که دو حاشیهٔ ساده و باریک بر روی زمینهٔ طلایی و حاشیهٔ میانی که پهن‌تر است با تزیین گلی ساده و چهارپر بر روی زمینهٔ تیره به‌وجود آمده است.

درون جلد: داخل اثر نیز تصویری از یک شاخه گل نرگس دیده می‌شود که ترکیب قرینه در عین بی‌قرینگی بر روی زمینهٔ تیره دارد. رنگ و سایه‌پردازی، ساده و بی‌پیرایه است. هنرمند با تکنیک پرداز گل را سایه زده است.

نام کتاب: دیوان امیرخسرو دهلوی

شمارهٔ ثبت اموال: ۱۰۵۳۷
روش تهیه: خریداری
مؤلف، ناظم: امیرخسرو دهلوی
واقف: -
نگارگر: ظریف تبریزیان
زبان: فارسی
تاریخ وقف: -
تعداد سطر: ۱۵
نوع خط: نستعلیق
سال چاپ یا تحریر: ۹۰۲ ه ق
خطی/ چاپی : خطی
تعداد اوراق: ۳۷۴
موضوع کتاب: ادبیات
رنگ زمینه اثر: مرغش
ابعاد کتاب:۲۵سانتی‌متر طول، ۱۵ سانتی‌متر عرض
محل نگهداری نسخه: کتابخانهٔ آستان قدس رضوی
نوع کادر اثر گل و مرغ: عمودی

نسخهٔ کلیات سعدی

مشخصات نسخه: شماره ۱۰۲۵۸، کاتب نامعلوم، تاریخ کتابت۱۲۲۶-۱۲۲۲ق، خط: نستعلیق ۱۴سطری متن و حاشی[1]، کاغذ: نباتی آهارمهره، عناوین به شنگرف دارای کمند[2] به تحریر و زر و جدول به تحریر و زر و لاجورد، سرلوح‌ها کار نشده،۳۰۱ برگ۲۸×۱۹س.م، جلد: دو رو، رو رنگ روغنی گل و بوته بازسازی‌شده، داخل: حاشیهٔ زرین و مزین به گل نرگس روی زمینهٔ لاکی، عطف: میشی تریاکی، خریداری آستان قدس رضوی در ۱۳۴۹ش(گلچین،۱۳۶۱،ج۹، ۲۱۵).

روی جلد: مجموعه‌ای ازگل با انواع غنچه‌ها و گل‌های متنوع با تراکمی نسبتاً بالا بر روی زمینهٔ دارچینی تیره کارشده است که پرنده‌ای در آن به چشم نمی‌خورد. گل‌های اصلی و بزرگ اثر در یک‌سوم وسط کادر قرار گرفته که بیشتر از نمای روبه‌رو بوده و توجه بیننده را در اولین نگاه به خود جلب می‌کند. گل‌های متنوعی که شامل گل‌های صدتومانی، صدبرگ، نسترن، ادریسی، کوکب و... است. شاخه‌ها نیز از مرکز به اطراف بالا و پایین کشیده شده‌اند، به‌گونه‌ای که اثر از همه جهات خوانایی دارد. منبع نور نیز به‌صورت منتشر از روبه‌روست. غنچه‌ها و گل‌های کوچک‌تر و برگ‌ها نیز همراه با تزیینات فضای اثر را پرکرده‌اند.

تنوع رنگی گل‌ها زیاد بوده و فضای رنگینی را ایجاد کرده است. پرداز گل‌ها کم و هنرمند بیشتر از قابلیت سایه‌روشن آبرنگی استفاده کرده است.

حاشیه‌ای سه‌قسمتی، اثر را احاطه نموده است؛ حاشیهٔ میانی

گل‌های چهارپر بر زمینهٔ قرمز دارد و دو حاشیهٔ دیگر جدول، ساده طلایی است.

نام کتاب: کلیات سعدی
شماره ثبت اموال: ۱۰۲۵۸
روش تهیه: خریداری برای آستان قدس
مؤلف، ناظم: شیخ مصلح‌الدین سعدی شیرازی
واقف: -
نگارگر: -
زبان: فارسی
تاریخ وقف: -

تعداد سطر: ۱۴ سطر
نوع خط: نستعلیق
سال چاپ یا تحریر: ۱۲۲۶ ه ق
خطی/ چاپی: خطی
تعداد اوراق: ۳۰۱
موضوع کتاب: ادبیات
رنگ زمینهٔ اثر: دارچینی
ابعاد کتاب: ۲۸سانتی‌متر طول، ۱۹سانتی‌متر عرض
محل نگهداری نسخه: کتابخانهٔ آستان قدس رضوی
نوع کادر اثر گل و مرغ: عمودی

درون جلد: شاخه گل نرگس با غنچه‌هایش در مرکز کادری با زمینهٔ قرمز لاکی، قرار گرفته که حاشیه‌ای باریک با تزیینات‌طلایی ظریف بر روی زمینهٔ تیره کار شده است. اثر، پردازی بسیار کم دارد و بیشتر با تکنیک سایه‌روشن آبرنگی تکمیل شده است. برگ‌ها و غنچه‌ها تا حدودی قرینه‌اند.

نسخهٔ دیوان انوری

مشخصات نسخه: شماره۱۰۷۲۶، خط نستعلیق سدهٔ سیزدهم، با یک سرلوح مذهب مرصع پرکار، دو صفحهٔ آغاز دارای تشعیر، مجدول به زر و دارای تحریر و کمند، عناوین به شنگرف، کاغذ نخودی و فستقی آهار مهره، ۱۲۲گ، جلد روغنی دو رو با عطف چرمی۲۰×۱۴، وقفی محمد ایرانی مجرد (گلچین،۱۳۶۱،ج۹،۱۲۷).

جلد: مجموعهٔ گل اثری از هنرمند مرحوم بروسان است، گل‌های متنوع و گوناگون که با ترکیبی متراکم از گل‌ها و غنچه‌ها در کنار یکدیگر چیده شده‌اند. ترکیب کلی به‌صورت عمودی و ترکیب گل‌ها به‌گونه‌ای است که از هر طرف گردش دارد. گل اصلی در مرکز و در یک‌سوم وسط قرار گرفته و از نمای روبه‌رو کار شده است. شایان ذکر است که در این مجموعه هیچ پرنده‌ای تصویر نشده است. گل‌های متنوع اثر شامل صدتومانی، ادریسی، نسترن، غنچه‌های سوری، گلنار، کوکب و گل رعناست. تعداد گل‌ها و غنچه‌ها بیش از برگ‌هاست و با نگاه اوّل تنها گل‌ها به چشم می‌آیند.

اثر بر روی زمینهٔ تیره اجرا شده که با سه حاشیه احاطه گشته، دو حاشیه با روش حل‌کاری طلایی و حاشیهٔ وسط حاشیه‌ای ساده از گل‌های ختایی بر روی زمینهٔ تیره به چشم می‌خورد.

نام کتاب: دیوان انوری
شمارهٔ ثبت اموال: ۱۰۷۲۶
روش تهیه: وقفی
مؤلف، ناظم: اوحدالدین محمدبن اسحاق انوری
واقف: محمد ایرانی مجرد
نگارگر: عبدالعلی بروسان

زبان: فارسی
تاریخ وقف: بهمن ۱۳۵۰
تعداد سطر: ۱۴
نوع خط: نستعلیق
سال چاپ یا تحریر: ۵۰ ۱۲ق
خطی/ چاپی: خطی
تعداد اوراق: ۱۲۲
موضوع کتاب: ادبیات
رنگ زمینهٔ اثر: قهوه‌ای
ابعاد: ۲۰ سانتی‌مترطول، ۱۴سانتی‌مترعرض
محل نگهداری نسخه: آستان قدس رضوی
نوع کادر اثر گل و مرغ: عمودی

نسخهٔ دیوان دشتی به شمارهٔ ۱۰۵۵۲

«این نسخه از محمدخان، فرزند حاجی‌خان، متخلص به دشتی است به خط نستعلیق۱۱سطری، خط میرزا رضا معروف به کلهر به سال۱۲۹۴ق، دارای سرلوح مذهّب و مرصّع با دو کتیبه، مجدول به زر و تحریر، دارای کمند، عنوان‌ها به شنگرف، کاغذ حنایی آهارمهره، زرافشان،۱۵۰گ، جلد روغنی دو رویه گل و بوته عمل آقای آلفته، مذهّب کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، ابعاد ۳۱×۲۰، خریداری آستان قدس رضوی مرداد۱۳۴۹» (وفادارمرادی،۱۳۷۶، ج۱۵،۳۶۶).

جلد: این اثر دسته‌گلی زیبا با ساختار و شاخه‌های مشخص است که از پایین صفحه شروع شده و در یک کادر عمودی رشد و نموکرده است. در مرکز کادر، گل‌ها و پرندگانی عاشق به چشم می‌خورند که در بهترین وضعیت قرارگرفته‌اند و در مرکز توجه چشم مخاطب هستند. پرنده از نمای پهلو و گل اصلی از نمای روبه‌رو ترسیم شده است. قرارگرفتن گل‌ها در پس برگ‌ها و سایه‌روشن‌پردازی‌ها، القای ژرفا می‌نماید. در پایین کادر نیز از برگ‌هایی در حالت قرینه بهره گرفته شده که هرچه به مکان‌های بالاتر کادر می‌رویم از آن قرینگی خبری نیست. کل اثر با رنگ‌های روشن و پرتلألؤ بر روی زمینهٔ تیره کارشده که با جدول‌کشی زیبا و حاشیه‌هایی پرکار احاطه گردیده است.

اثر با سه حاشیه احاطه شده که دو حاشیهٔ داخلی و بیرونی زمینهٔ تیره و نقشی ساده با طلا دارد، حاشیهٔ میانی را با تذهیبی درشت رنگین بر زمینهٔ تیره پیرامون‌گل ومرغ کادربندی کرده‌اند.

در قسمت داخلی اثر، تصویری از یک شاخه گل همراه با غنچه‌ها، بسیار ساده با رنگ‌های روشن بر روی زمینهٔ مشکی کارشده است.

نام کتاب: دیوان دشتی
شماره ثبت اموال: ۱۰۵۵۲
روش تهیه: خریداری شده در مرداد۱۳۴۹
مؤلف، ناظم: محمدخان متخلص به دشتی
واقف: -
نگارگر: عیسی آلفته
زبان: فارسی
تاریخ وقف: -
تعداد سطر: ۱۱
نوع خط: نستعلیق اثر میرزا رضا کلهر
سال چاپ یا تحریر: ۱۲۹۴ق
خطی/ چاپی : خطی
تعداد اوراق: ۱۵۰
موضوع کتاب: ادبیات
رنگ زمینهٔ اثر: مشکی کارشده با طلا

ابعاد کتاب: ۳۱سانتی‌متر طول و ۲۰سانتی‌متر عرض
محل نگهداری نسخه: کتابخانهٔ آستان قدس رضوی
نوع کادر اثر گل و مرغ: عمودی

نسخهٔ دیوان حافظ

مشخصات نسخه: شماره ۱۰۳۹۲، خط شکسته نستعلیق ۱۴سطری، تاریخ کتابت سدهٔ۱۳هجری، کاتب نامعلوم، کاغذ نباتی آهارمهره، جلد روغنی دو رویه؛ برون: گل و بوته و بلبل و درون: یک شاخه گل سنبل در زمینهٔ مشکی (کار شیراز، آقالطفعلی) این جلد دارای قابلق زیبای میشن با جدول‌بندی شطرنجی طلایی است. خریداری‌شده در مرداد۱۳۴۹. (فاضل هاشمی،: ۱۶۸).

جلد: گل و مرغ حاضر مجموعه‌ای زیبا از چیدمان گل‌های متنوع همراه با تزیینات و غنچه‌های فراوان است که پرنده‌ای

نغمه‌خوان بر روی شاخهٔ اصلی آن دیده می‌شود. هنرمند علاقهٔ زیادی به زمینه‌های تیره به‌خصوص مرغش و طرح‌های شلوغ و پرکار داشته و بیشتر جلدهای او طرح‌هایی شلوغ و خیره‌کننده دارد. از ساقه‌ها و برگ‌هایی که به‌روشنی و کاملاً واضح در اثر به تصویر درآمده، پیداست که نقاش توجه خاصی به حرکت ساقه‌ها در آثارش داشته است. گل صدبرگ بزرگ در یک‌سوم بالای کادر و بالاترین قسمت تصویر و دو غنچه در نزدیکی گل اصلی قرار دارد و تک پرنده‌ای بر روی شاخهٔ زیرگل در حال سردادن دلدادگی است.

قرارگیری گل‌های سنبل، میخک، نسترن، صدبرگ و غنچه‌ها، تزیینات زیبای اثر را افزون نموده است. وجود پرنده و حضور گل‌های زیبا با رنگ‌های درخشان، همه و همه شادابی و طراوت حیات را به بیننده نشان می‌دهد. زمینهٔ اثر مشکی بوده، حاشیهٔ شنجرفی مایل به قرمز با طرحی از رنگ طلا گل و مرغ را احاطه کرده، حاشیهٔ بیرونی با طرحی از گل‌های رنگی بر روی زمینهٔ تیرهٔ حاشیهٔ دوم را تشکیل می‌دهد و با جدول‌بندی طلایی کادر به اتمام می‌رسد.

داخل اثر تصویری از تک‌شاخهٔ گل سنبل که بسیار زیبا پرداز خورده، دیده می‌شود. زمینهٔ کار مشکی بوده که با جدولی طلایی احاطه شده است.

نام کتاب: دیوان حافظ
شماره ثبت اموال: ۱۰۳۹۲
روش تهیه: خریداری مرداد۱۳۴۹
مؤلف، ناظم: شمس‌الدین محمد حافظ
واقف: -
نگارگر: آقا لطفعلی شیرازی
زبان: فارسی
تاریخ وقف:-
تعداد سطر: ۱۴
نوع خط: شکسته نستعلیق
سال چاپ یا تحریر: سدهٔ ۱۳ق
خطی/ چاپی: خطی
تعداد اوراق:-
موضوع کتاب: ادبیات
رنگ زمینهٔ اثر: مشکی
ابعاد: نامعلوم
محل نگهداری نسخه: کتابخانهٔ آستان قدس رضوی
نوع کادر اثر گل و مرغ: عمودی

نسخهٔ دیوان حسن غزنوی به شمارهٔ ۴۶۷۳

«این نسخه به خط نستعلیق تحریر محمدحسین جنابدی، مورخ محرم۱۰۱۲ق، جلد روغنی گل و بوته‌دار و دورو، کاغذ نخودی، جدول شنگرف، تحریر در متن و حاشیه، هر صفحه به‌طور متوسط۴۰بیت، ابعاد ۲۴/۵×۱۵، وقفی نایینی» (گلچین،۱۳۶۱،ج۷،۳۹۷) در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی موجود است.

این جلد زیبا دارای ترکیبی متراکم از گل‌های ادریسی، صدبرگ، نسترن، نرگس و... با تزیینات فراوان و برگ‌های متنوع است که سطح زمینه را پر کرده‌اند. گل‌های بزرگ و اصلی در مرکز کادر قرار دارند و شروع حرکت گل‌ها از مرکز به جهات مختلف است. مرکز توجه اثر در یک‌سوم وسط کادر است که گل‌های اصلی و بزرگ چیدمان شده‌اند. یک‌سوم بالا و پایین کادر ترکیبی ازگل‌های کوچکتر و غنچه‌هاست که نگاه مخاطب را با حرکت ساقه‌ها به اطراف می‌کشاند.

در این اثر پرنده‌ای دیده نمی‌شود و کل اثر بر روی زمینه‌ای تیره کار شده است. حاشیهٔ داخلی و بیرونی با جدول‌کشی و طرح

شطرنجی طلایی‌رنگ بر روی زمینهٔ تیره قراردارد. حاشیهٔ میانی نیز بر روی زمینهٔ قرمز شنجرفی با طرحی از گل‌های چهارپر اجراشده است.

نام کتاب: دیوان حسن غزنوی
شماره ثبت اموال:۴۶۷۳
روش تهیه: وقفی
مؤلف، ناظم: حسن غزنوی
واقف:نائینی
کاتب: محمد حسین جنابدی
زبان: فارسی
تاریخ وقف: مرداد ۱۳۱۱
تعداد سطر:۴۰بیت
نوع خط: نستعلیق
سال چاپ یا تحریر:۱۰۱۲ محرم
خطی/چاپی: خطی
تعداد اوراق: -
موضوع کتاب: ادبیات
رنگ زمینهٔ اثر: مشکی
ابعاد کتاب: ۲۴/۵سانتی‌متر طول و۱۵سانتی‌مترعرض
محل نگهداری نسخه:کتابخانهٔ آستان قدس رضوی
نوع کادر اثر گل و مرغ: عمودی

نسخهٔ دیوان حافظ به شماره ۴۶۳۴:

گل ومرغ جلد دیوان حافظ ترکیبی زیبا دارد، گل صدتومانی بزرگ اصلی در قسمت یك‌سوم بالای کادر و دو مرغ در قسمت پایین‌تر قرار دارند. در قسمت وسط کادر گل‌های نسترن سفیدرنگ و سنبل بنفش، بر زیبایی اثر افزوده است. تنوع رنگ، تزیینات و غنچه‌ها و برگ‌ها وگل‌های مختلف و متعدد و متنوع از نکات قابل‌ذکر این اثر است. شروع گل‌ها و ساقه‌ها از لبهٔ پایین کادر بوده، شاخه‌ها به طرف بالا کشیده شده است. تنوعی بسیار زیبا ازگل‌های میخك، سنبل، نسترن، صدتومانی و... در اثر دیده می‌شود که پردازهای لطیف هنرمند، زیبایی آنها را دوچندان کرده است.

ترسیم گل‌ها و غنچه‌ها از زوایای مختلف و زیر و رو قرارگرفتن برگ‌ها و سایه‌روشن‌کاری زیبا و پردازهای لطیف، نشان از القای عمق در این گل ومرغ دارد. حاشیه‌ای ساده به رنگ طلایی بر روی زمینهٔ مشکی، اثر را احاطه نموده است.

در داخل اثر تصویر گل نرگس با سه شاخه و تعدادی برگ، به همراه گل‌هایی ریز در قسمت پایین بر روی زمینهٔ تیره نقش بسته و کل مجموعه با پردازی زیبا، سایه خورده است. ترکیب بسیار ساده بوده که در عین بی‌قرینگی، قرینه‌ای ضمنی دارد.

نام کتاب: دیوان حافظ
شماره ثبت اموال: ۴۶۳۴
روش تهیه: خریداری
مؤلف، ناظم: حافظ
واقف: -
نگارگر: -
زبان: فارسی
تاریخ وقف: -
تعداد سطر: ۱۵
نوع خط: نسخ
سال چاپ یا تحریر: -

خطی/چاپی : خطی
تعداد اوراق: ۲۱۶
موضوع کتاب: ادبیات
رنگ زمینهٔ اثر: قهوه‌ای
ابعاد کتاب : ۱۷/۵سانتی‌متر طول و ۱۰سانتی‌متر عرض
محل نگهداری نسخه: کتابخانهٔ آستان قدس رضوی
نوع کادر اثر گل و مرغ: عمودی

نسخهٔ بوستان سعدی به شمارهٔ ۱۰۲۴۶

این اثر زیبا مجموعه‌ای از گل‌های متنوع است که در جهات مختلف در کادر چیده شده‌اند به‌گونه‌ای که گروهی از گل‌ها رو به بالا و گروهی رو به پایین هستند و گروهی نیز از همه طرف قابل‌رؤیت‌اند.

گل‌های اصلی در یک‌سوم کادر بالا ترسیم شده‌اند که شامل دو گل بزرگ سوری است. گل‌های بزرگ بعدی نیز در مرکز کادر قرار گرفته‌اند. انواع گل‌های سوری(ورد، رز)، صدتومانی، نسترن، میخک، ادریسی، کوکب، میخك و... در این اثر مشهود است‌که بر روی زمینهٔ قهوه‌ای تیره کارشده است. برگ‌های سبز یکنواختی در کل کادر پراکنده شده اما سایه‌روشن و پرداز گل‌ها کم است. در این اثر اگرچه جزو کتب قرآن و ادعیه نیست ولیکن هنرمند از کشیدن پرنده درآن امتناع نموده است.

حاشیه‌ای به رنگ طلایی و ساده، بر روی زمینهٔ تیره کل اثر را احاطه نموده است.

در داخل اثر، تک شاخه گل نرگس با چندین غنچه و گل بر زمینهٔ مشکی به تصویر درآمده است. سایه‌روشن اثر با تکنیک پرداز کار شده است.

نام کتاب: بوستان سعدی
شماره ثبت اموال:۱۰۲۴۶
روش تهیه: خریداری
کاتب: میرعلی هروی
واقف: -
نگارگر: -
زبان: فارسی
تاریخ وقف: -
تعداد سطر: ۱۲
نوع خط: نستعلیق
سال چاپ یا تحریر: -
خطی /چاپی: خطی
تعداد اوراق: ۱۵۹
موضوع کتاب: ادبیات
رنگ زمینهٔ اثر: قهوه‌ای
ابعاد کتاب: ۲۵ سانتی‌متر طول و۱۶سانتی‌متر عرض
محل نگهداری نسخه: کتابخانهٔ آستان قدس رضوی
نوع کادر اثر گل و مرغ: عمودی

نتیجه

الف) در نقاشی ایرانی، گل‌ها در تمام جهت‌ها نقش شده‌اند. در آثار گل و مرغ و گل و بوته‌های مجلّدهای آستان قدس رضوی، اغلب، بوتهٔ گل را از روبه‌رو، غنچه‌ها و جوانه‌ها را از جهت‌های متفاوت، مرغ را از پهلو و گل اصلی را از سه‌رخ می‌بینیم. در این آثار نیز مانند نقاشی سنتی ایرانی گویا هر بخش تصویری، از قانون ویژهٔ خود برای جهت دید و ژرفانمایی پیروی می‌کند.

ب) در نمایش مرغ یا پرنده در تمام آثار مورد پژوهش، از بهترین زاویهٔ دید (نمای نیم‌رخ) استفاده شده است.

ج) بیشتر آثار گل و مرغ موردپژوهش همانند گل و مرغ مکتب شیراز کمتر امضا و تاریخ دارد (باورهای عارفانه) مگر در آثار موردپژوهش همچون(دیوان انوری، دیوان دهلوی و دیوان دشتی) که امضا دارد، در دیگر آثار، تاریخ و امضا دیده نمی‌شود. هنرمند اروپایی می‌خواهد بدون آنکه اثر قلم‌مو بر روی تصویر دیده شود، به سطح‌های کم‌رنگ و پررنگ (سایه‌روشن) یک‌دست برسد، ولی نقاش ایرانی می‌خواهد نقطه‌های پرداز در اثر دیده شوند (این روش با نقطه‌کاری‌های پوانتالیسم در شیوهٔ امپرسیونیسم اواخر قرن۱۹اروپایی ارتباطی ندارد) و به نوعی احساسی از تجلی نور در بیننده ایجاد کند، که با مفاهیم عارفانه و مذهبی همراه بوده و ریتم و ضرب‌آهنگ زیبایی را در اثر به نمایش می‌گذارد.

د) جدول‌بندی، به‌طورمشخص، در تمام آثار گل و مرغ و گل و بوتهٔ موردپژوهش به چشم می‌خورد که گاه با کادربندی ساده و خطی به رنگ طلایی خلاصه شده و گاه دارای دو یا چند حاشیهٔ متفاوت و پرکار است که دورتادور اثر را احاطه کرده و بر زیبایی آن افزوده است. قطعات دیوان انوری، دیوان دشتی، دیوان حسن غزنوی و کلیات سعدی سه حاشیه و دیوان کمال خجندی و دیوان حافظ دو حاشیه دارد.

با توجه به نتایج فوق می‌توان به‌طور اجمالی و خلاصه مقایسه‌ای بر نسخ خطی مورد بررسی آستان قدس و نیز مکاتب اصفهان، شیراز و قاجار داشت که در جدول شمارهٔ۱ آمده است:

نسخ خطی آستان قدس (سدهٔ ۱۱تا۱۴هجری)	مکتب اصفهان (صفویه، سدهٔ۱۱ هجری)	مکتب شیراز (زندیه، سدهٔ ۱۲هجری)	مکتب قاجار (سدهٔ ۱۳ هجری)
در این آثار، گل اغلب بر محور تقارن اثر تصویر شده است.	در آثار نقاشی گل و مرغ مکتب اصفهان، اغلب، درخت یا درختچه(مکان استقرار مرغ) بیرون از محور تقارن اثر تصویر شده است.	در آثار نقاشی گل و مرغ مکتب شیراز (زندیه) بیشتر بوتهٔ گل بر محور تقارن اثر تصویر شده است(درخت زندگی)	در آثار نقاشی گل و مرغ مکتب قاجار اغلب بوتهٔ گل بر محور تقارن قرار دارد.
ترکیب‌بندی در برخی آثار پویا (دیوان حافظ) و در برخی دیگر آرام و بدون‌حرکت است(دیوان دهلوی، دیوان خجندی، دیوان دشتی)	ترکیب‌بندی، متحرک و فعال است.	ترکیب‌بندی، بدون‌حرکت و آرام است	ترکیب‌بندی، ایستاست.
برخی آثار (دیوان غزنوی، بوستان سعدی، دیوان انوری، کلیات سعدی) یک کانون توجه دارد (گل) برخی آثار (دیوان حافظ، دیوان دشتی، دیوان دهلوی، دیوان خجندی) چند کانون توجه دارند (گل و مرغ)	اثر، یك کانونِ توجه دارد. (مرغ)	اثر، چند کانون توجه دارد (گل، مرغ و زمین)	اثر چند کانون توجه دارد.
مرغ قابل‌شناسایی نیست.	مرغ، قابل‌شناسایی است (طبیعی)	مرغ، قابل‌شناسایی نیست(مفهومی)	مرغ قابل‌شناسایی نیست.
در همهٔ آثار، مرغ از نمای پهلو به نمایش گذاشته شده است.	به کامل‌ترین زاویهٔ دید برای طراحی مرغ توجه نشده است.	بهترین زاویهٔ دید برای تصویر کامل مرغ انتخاب شده است .	بهترین زاویه دید برای تصویر کامل مرغ انتخاب شده است.
قرارگاه مرغ، در همهٔ آثار مورد پژوهش، بوته یا گل صدبرگ است.	قرارگاه مرغ، در اغلب آثار، درختچهٔ فندق، شکوفه یا درختی تناور است.	قرارگاه مرغ، در اغلب آثار، بوته، مرغ یا گل صدبرگ است (مفهومی و نمادین)	قرارگاه مرغ، در اغلب آثار، بوتهٔ گل، دست، فضاهای معماری و... است.
نسخ خطی، گاه دارای امضا بوده (دیوان دهلوی، دیوان انوری، دیوان دشتی) و گاه تاریخ و امضا ندارد (دیوان حافظ، کلیات سعدی، دیوان غزنوی)	گل و مرغ مکتب اصفهان(صفوی) اغلب امضا و تاریخ دارد.	گل و مرغ مکتب شیراز (زندیه) کم‌تر امضا و تاریخ دارد (باورهای عارفانه)	گل و مرغ مکتب قاجار امضا و تاریخ دارد.

جدول شمارهٔ ۱) مقایسهٔ ترکیب‌بندی در مکاتب اصفهان، شیراز، قاجار و نسخ خطی آستان قدس

عنوان	شمارهٔ عمومی	سال تحریر	کاتب	نگارگر	گل و مرغ درجلد و داخل	نوع خط	تعداد نگاره	محل نگهداری
دیوان کمال خجندی	۴۷۳۸	۸۶۷ ق	محمود خماری	-	جلد	نستعلیق	۱	کتابخانهٔ آستان قدس
دیوان امیرخسرو دهلوی	۱۰۵۳۷	۹۰۲ ق	-	ظریف تبریزیان	جلد	نستعلیق	۲	کتابخانهٔ آستان قدس
کلیات سعدی	۱۰۲۵۸	۱۲۲۷ ق	-	-	جلد و داخل	نستعلیق	۲	کتابخانهٔ آستان قدس
انوری	۱۰۷۲۶	۱۲۵۰ ق	-	بروسان	جلد	نستعلیق	۱	کتابخانهٔ آستان قدس
دیوان دشتی	۱۰۵۵۲	۱۲۹۴ ق	کلهر	آلفته	جلد و داخل	نستعلیق	۲	کتابخانهٔ آستان قدس
دیوان حافظ	۱۰۳۹۲	۱۳ق	-	آقا لطفعلی	جلد و داخل	شکسته	۲	کتابخانهٔ آستان قدس
دیوان حسن غزنوی	۴۶۷۳	۱۳۱۱ ق	-	-	جلد	نستعلیق	۱	کتابخانهٔ آستان قدس
دیوان حافظ	۴۶۳۴	-	-	-	جلد و داخل	نسخ	۲	کتابخانهٔ آستان قدس
بوستان سعدی	۱۰۲۴۶	-	میرعلی هروی	-	جلدوداخل	نستعلیق	۲	کتابخانه آستان قدس

جدول شمارهٔ ۲) معرفی تاریخی نسخ خطی دارای اثر گل و مرغ

پی‌نوشت

۱ . در اصطلاح کتاب‌آرایان، کرانه‌های سه‌گاه در صفحه را می‌گفتند. فرق آن با حاشیه در آن است که حاشیه با متن از نظر موضوع کیان یا در متقابل آن است اما هامش هیچ گونه تقابل ندارد و چه بسا مقوله‌ای جدا و غیرهمسان با متن باشد (هراتی، ۱۳۷۸: ۶۱).

۲ . نوعی جدول که سه طرف هر صفحه (به‌جز سمت عطف) را می‌پوشاند و همواره با جدول اصلی فاصله دارد و فاصلهٔ حاصل به‌وسیلهٔ عناصر تزیین تذهیب آراسته می‌شوند (هراتی، ۱۳۷۸: ۶۱).

منابع

- لورنس بینیون ویکلنسون(۱۳۶۷) تاریخ نقاشی ایران، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، چ اوّل، تهران: امیرکبیر.
- آژند،یعقوب (۱۳۸۰) تاریخ ایران دورهٔ صفویان، چ اوّل،تهران: شفقی.
- آژند،یعقوب (۱۳۸۹) نگارگری ایران، چ۱و۲، چ اوّل، تهران: سمت.
- آژند،یعقوب و دیگران (۱۳۸۵) مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین(۱۳۷۸) دایرةالمعارف هنر، چ اوّل، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین(۱۳۷۹) نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چ اوّل، تهران: زرین و سیمین .
- دیبا،لیلا (۱۳۷۴) نقاشی زیرلاکی در هنرهای ایران،ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز.
- شهدادی، جهانگیر (۱۳۸۴) دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی گل و مرغ، تهران: کتاب خورشید.
- غضبان‌پور، جاسم(گردآورنده)وآیدین آغداشلو(متن)(۱۳۷۶) آقالطفعلی صورتگرشیرازی، چ اوّل، تهران: میراث فرهنگی
- فاضل‌هاشمی، محمدرضا (۱۳۸۰) فهرست کتب خطی کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، ج۱۷، مشهد: آستان قدس.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۸) احوال و آثار نقاشان قدیم ایران ، ج۱و۲، تهران.
- کن‌بای، شیلا(۱۳۸۲) نقاشی ایرانی، ترجمهٔ مهدی حسینی،چ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- گری، بازیل (۱۳۵۵) نگاهی به نگارگری در ایران، ترجمهٔ فیروز شیروانلو، چ۲ ،چ اوّل، تهران: توس.
- گری، بازیل (۱۳۶۹) نقاشی ایرانی،ترجمهٔ عرب‌علی شروه، چ اوّل، تهران: عصر جدید.
- گلچین‌معانی، احمد (۱۳۶۱) فهرست کتب خطی کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، چ۹، مشهد: چاپخانهٔ دانشگاه مشهد.
- محمدحسن، زکی (۱۳۶۴) تاریخ نقاشی در ایران، ترجمهٔ ابوالقاسم سحاب، چ سوم، تهران: سحاب.
- مرآتی، رامین(۱۳۹۰) گلشن، مؤسسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک، چ اوّل،تهران.
- وفادار مرادی، محمد (۱۳۷۶) فهرست کتب خطی کتابخانهٔ مرکزی و مرکزاسناد آستان قدس رضوی، ج۱۵، مشهد: آستان قدس رضوی.
- هامبی، لویی(۱۳۷۶) هنر مانوی و زرتشتی،ترجمهٔ یعقوب آژند، چاپ اوّل، تهران: مولی.

پیکار خاک و کاخ

تجزیه وتحلیل «ساختن کاخ خورنق» اثر کمال الدین بهزاد

جواد مدرسی هوس*

چکیده

این نوشته حاصل خوانشی دیگر از نگارهٔ ساختن کاخ خورنق، از کمال‌الدین بهزاد، است. نگاره را بهزاد برای نسخه‌ای از خمسهٔ نظامی گنجه‌ای ساخته است. نویسنده بر آن است که بهزاد داستان نظامی را به‌سادگی و مطابق با متن نظامی به تصویر درنیاورده و در آن متناسب با فهم و اندیشهٔ خود تصرف کرده است. کاخ بهزاد، برخلاف کاخ خورنق نظامی، کامل و آراسته و پرتجمل نیست؛ بلکه بنایی است نیمه‌کاره، ساده و برآمده از خاک. روایت بهزاد روایت کار و دست و تصرف در خاک و ماده است؛ روایت آدمیان است که در ماده تصرف می‌کنند و آن را برای زیستن برمی‌آورند؛ روایت آفرینشگر است که با اثر خود در حقیقت بنای مرگ خود را برمی‌افرازد.

* کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه شاهد
modaresijavad@gmail.com

مقدمه

هنرمندان در ماده تصرف می‌کنند و آنچه پیش روی ما می‌نهند یا به گوش ما می‌رسانند ماده‌ای است که آن را از صورتی به صورت دیگر درآورده‌اند. داستان هنر و اثر هنری، به عبارتی، داستان تصرف در ماده و حظ بردن از تصرف در ماده است. نگارهٔ ساختن کاخ خورنق، از کمال‌الدین بهزاد، نیز چنین داستانی دارد. این نگاره، هم خود محصول تصرف دست هنرمند در ماده است و هم تصرف هنرمندی دیگر (سمنار معمار) و کارگران را در ماده روایت می‌کند.

ساختن کاخ خورنق

«خورنق معرب خورنه محلی در یک میلی نجف در عراق عرب است که به‌سبب قصری که نعمان‌بن‌امرؤالقیس (از ملوك لخم) برای یزدگرد اوّل ساسانی ساخت، مشهور است. بعدها قصر خورنق وسعت یافت ولی در قرن چهارم میلادی ویران بود. [...] صاحب برهان آرد: و آن عمارتی بوده بسیار عالی که نعمان‌بن‌منذر به‌جهت بهرام گور ساخته بود و عجمان یك قصر آن را خورنگه نام کردند. یعنی جای نشستن بطعام خوردن» (دهخدا)

«ساختن کاخ خورنق» روایتی از کتاب خمسهٔ نظامی است و کمال‌الدین بهزاد آن را در اواخر قرن نهم هجری قمری نقاشی کرده است.

در این نقاشی ۲۱ مرد در موقعیت‌های مختلف مشغول ساختن بنایی‌اند که اکنون به نیمهٔ کار رسیده و قرار است کاخ خورنق باشد. در این نگاره ۷ نفر بالای بنا مشغول کارند و ۱۴ نفر روی زمین و یک نفر هم در میانهٔ این دو، روی نربان است. هر فعالیتی در آن تقریباً دوتایی انجام می‌شود؛ دو نفر بیل می‌زنند و ملاط درست می‌کنند، دو نفر ظرف‌های خالی ملاط را می‌آورند، دو نفر ظرف‌های پر را می‌روند که به بالا برسانند، دو نفر خشت‌ها را شکل می‌دهند، دو نفر خشت‌های خشك‌شده را از بیرون وارد صحنه می‌کنند، دو نفر، یکی با پشتهٔ خاك و دیگری با مشك آب به سوی ملاط‌ها می‌روند، مرد قرمزپوشی آجر به بالا پرتاب می‌کند، مرد دیگری بالای بنا آن را می‌گیرد، یك نفر سیاه‌پوش ظرف ملاط را به بالا هدایت می‌کند، کسی روی دیوار آن را با ریسمان بالا می‌کشد و دو نفر هم در بالاترین نقطهٔ بنا با وردست‌هایشان مشغول چیدن آجرها هستند و به نظر می‌رسد آن که بالاتر از همه آجرها را می‌چیند و نمای آجرچین ایوان بنا را شکل می‌دهد، معمار است. چنان که در کتاب معماری تیموری در ایران و توران آمده است، آجرهایی که در این نگاره دیده می‌شود نیز مربع‌شکل است (ویلبر و گلمبك، ۱۳۷۴: ۱۳۸). فقط یك نفر در این میان تنهاست و او همان است که از پله‌های نردبان پایین می‌آید. نردبان هشت پله دارد و آن که پایین می‌آید از هر دو سو پایی بر پلهٔ چهارم و پای دیگر بر پلهٔ پنجم دارد. او میان نردبان است، به عبارتی میان زمین و آسمان، امّا رو به زمین.

نگارهٔ بهزاد ساختن کاخ خورنق را روایت می‌کند، اما بنایی که در این نگاره تصویر شده است بیش از آن که کاخ رؤیایی خورنق باشد، خاک و زمین است.

نبود تباین رنگی میان بنا و زمین موجب می‌شود که ما تا مدت‌ها دیوارهای بنا را جزیی از زمینی ببینیم که بنا را بر آن می‌سازند. در نقاشی ایرانی، به دلیل رنگ‌گذاری تخت و به کارنرفتن ضربه‌قلم که تا حدی می‌تواند جهت سطوح را مشخص کند از تضاد رنگی، تزیین و قلم‌گیری برای تشخیص و تمایز دو سطح از هم استفاده می‌شود. در این جا، امّا میان سطح افقی زمین و سطح عمودی بنا نه از تضاد خبری هست و نه از تزیینات رنگی. گویی این، همان زمین است که تا نزدیکی‌های کادر نقاشی بالا آمده است. این مسأله وقتی واقعی‌تر جلوه می‌کند که ما پیش‌تر در نقاشی ایرانی علاوه بر سطوح تخت، انسان را نیز با دور شدن‌اش کوچک‌تر نیافته باشیم. پس به‌خوبی می‌توانیم بپذیریم که آن‌ها که بالای دیوار کار می‌کنند ممکن است در سطح زمین، اما جایی دورتر مشغول باشند. با این‌حال، آن‌چه مانع تصور دوم می‌شود یکی عناصر واضحی هم‌چون نردبان و داربست است و دیگر، نقش کمرنگ آجرچینی دیوار.

نویسندگان کتاب *معماری تیموری* در ایران و توران پس از آن که از سه نوع داربست چوبی در دورهٔ تیموری نام می‌برند، داربست‌هایی هم‌چون داربست حاضر در این نگاره را از نوع سوم می‌دانند که «عبارت از چوب‌بستی بود که سکوی آن مستقیماً روی پایه‌های چوبی قرار می‌گرفت که در بنا کار گذاشته شده و از آن پیش آمده بود.» (ویلبر و گلمبك، ۱۳۷۴: ۱۴۱) نوع اول داربستی بود که هیچ نقطهٔ اتصالی به بنا نداشت و نوع دوم داربست آزادی بود که فقط چند نقطهٔ اتصال به بنا داشت. چنین اطلاعات، از قلم پژوهشگران معماری نشان می‌دهد که پدیده‌های پیرامون بهزاد تا چه حد برای او مهم بوده است. مشاهدهٔ دقیق بهزاد از تعبیه‌شدن یك داربست کنار یك دیوار گواه این نکته است که او نه‌تنها به داربست و حرکت روزمرهٔ کارگران یك ساختمان، بلکه به هر امر دیده‌شدنی روزگارش بارها و بارها نگاه کرده و چه بسا از روی آنها پیش‌طرح‌های فراوانی هم زده است.

فقدان تزیین در این نگاره چنان مؤثر است که در آن به‌جز ماده، باقی چیزها در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرند؛ ماده، چه به‌منزلهٔ مادهٔ نقاشی در کار و چه به‌منزلهٔ مادهٔ معماری در موضوع این اثر.

در گذشته، نقاشان ایرانی دو نوع مادهٔ رنگی را به‌کار می‌بردند: مادهٔ رنگی معدنی یا «جسمی» که از خاک و سنگ به دست می‌آمد و مادهٔ رنگی آلی یا «روحی» که از گیاهان و حشرات گرفته می‌شد. مادهٔ رنگی معدنی به دلیل جسمی‌بودن‌اش، بیشتر برای پوشاندن سطوح اصلی نقاشی به‌کار می‌رفت و مادهٔ رنگی روحی به دلیل شفافیت و فقدان قدرت پوشانندگی، بیشتر در پرداخت و آشکارکردن عناصر نقاشی استفاده می‌شد. علت ارزش رنگ‌دانه‌های جسمی را «بایستی در قدرت پوشانندگی فوق‌العاده، دوام نسبتاً خوب فیزیکی و شیمیایی و پایداری آنها در برابر رنگ‌پریدگی» (فرهمندبروجنی، شمارهٔ ۷: ۹۱) دانست.

یکی از معانی لغوی «پرداخت» جلادادن و روشن‌کردن است (دهخدا) که متضمن «آشکارگی» است. «پرداخت»، به‌طورکلی یعنی آشکارکردن چیزی. آنچه ما امروزه از آن به «پرداز» و «قلم‌گیری» در نقاشی ایرانی، نام

می‌بریم سبب آشکارشدن جهان (کوه‌ها، درخت‌ها، بناها، انسان‌ها و...) در اثر نقاشی می‌شود. در ساخته‌شدن رنگ‌مادهٔ معدنی در نقاشی ایرانی، زمین بی‌واسطه نقش اصلی را ایفا می‌کند. رنگ‌هایی هم‌چون لاجورد، شنگرف و زرنیخ از همین دسته‌اند. در مقابل، رنگ‌های روحی باواسطه به زمین می‌رسند. به این معنی که نقاش رنگ‌هایش را این‌بار از موادی به دست می‌آورد که زمین از طریق گیاهان و حشرات به او داده است.

در برخی از آثار نقاشی ایرانی، احتیاط نقاش در به‌کار بردن رنگ‌های روحی در تزیینات به‌خوبی نمایان است. ساختن کاخ خورنق از همین جمله است. بهزاد، اگر چه آشکارگی را در پرداز چهره‌ها و نقش خفیف قلم‌گیری در این اثر محدود کرده، اما باز این نقش آن‌چنان نیست که مانع از حاکمیت رنگ‌مادهٔ جسمی در این اثر شود.

بنایی بالا می‌رود با ساخته شدن‌اش. در این بالارفتن آنچه حرف اوّل را می‌زند مادهٔ جسمی و زمینی است. ماده‌ای که هم رنگ‌مادهٔ معدنی است و هم خاک و خشت. هر دو در بالارفتن و پوشانندگی به آب به‌مثابه حلال نیازمندند. آب در حلالیت‌اش با مادهٔ رنگی روان‌شدن آن را در پی دارد و در حلالیت‌اش با مادهٔ ساختمانی، ملاط را. ملاطی که «مخلوطی بود از آهک کشته و ماسه» (ویلبر و گلمبر، ۱۳۸۴: ۱۳۶). زمین در این تصویر تبدیل به اثر معماری می‌شود و هم‌زمان مادهٔ زمینی تبدیل به اثر نقاشی. هر دو در مقام زمین می‌پوشانند، یکی بستر اثر نقاشی را، کاغذ را، و دیگری که جهان را، عرصه فعالیت انسان را. اشاره به مادهٔ جسمی و زمین در جای‌جای این اثر چنان آشکار است که حتی می‌توانیم به جرئت بگوییم سخن بهزاد در این اثر، در وهلهٔ اوّل، زمین و دیالکتیک آفرینش جهان از طریق زمین است.

برخلاف روایت نظامی که نقش اصلی ساختن بنا در آن همواره با یک نفر (معمار) است، در کار بهزاد بنا به دست بیست‌ویک نفر ساخته می‌شود؛ بیست‌ویک نفری که همه با هم در مرتبهٔ ساختن‌اند. در واقع کار بهزاد این پیام را به ما می‌دهد که برخلاف روایت نظامی، ساخته‌شدن فرایندی انسانی، جمعی، زمان‌بر، سخت و رنج‌آور است.

نگارهٔ ساختن کاخ خورنق تصویری است که برای کتاب خمسهٔ نظامی تهیه شده است. نظامی در جایی از داستان در وصف «سمنار»، معمار کاخ خورنق، می‌گوید:

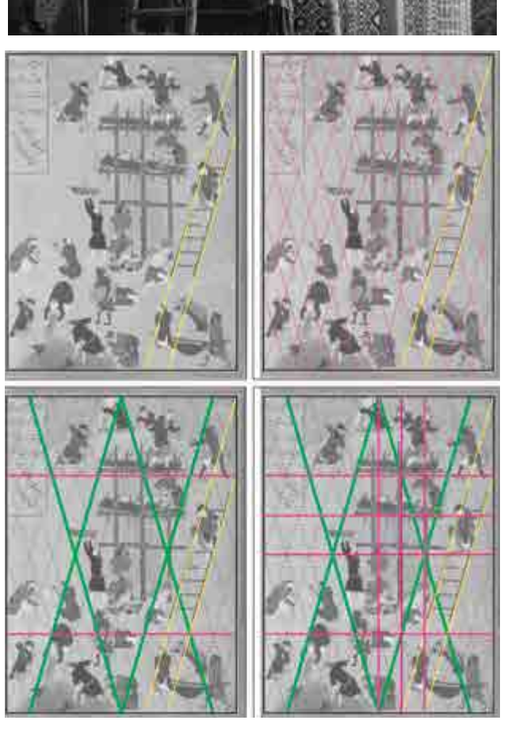
« چابکی چرب‌دست و شیرین‌کار
سام‌دستی و نام او سمنار
دستبردش همه جهان دیده
به همه دیده‌ای پسندیده»

نظامی‌می‌گوید «دستبرد» سمنار را همهٔ جهان دیده و جهان با هر دیدگاهی که به آن نگریسته آن را پسندیده است. اما «محصول کار» در کار بهزاد کجاست؟ محصول کار بهزاد، البته همین کاخ نیمه‌کاره‌ای است که در حال ساخته‌شدن است. در حقیقت، او با کارش، محصول کار نظامی را در مقطعی از «نیمه‌کارگی» متوقف نگه‌داشته است تا به این ترتیب، نه «دستبرد» و «محصول کار»، که «دست» و «کار» را در جهان آشکار کرده‌باشد.

تا دست در کار نباشد چیزی هم ساخته نمی‌شود. دست اگر در کار نباشد انسان توانایی بناکردن و از همین‌رو سکنا گزیدن در جهان را ندارد. انسان بر پاهایش می‌ایستد، به پهلو و پشت دراز می‌کشد، با چشمانش ورانداز می‌کند، با هوشش سبک سنگین می‌کند، اما با دستانش می‌سازد و درست می‌کند. در اینجا، در «ساختن» نوعی «درستی» نیز به چشم می‌خورد. دست می‌سازد، به این معنی که به زمین شکل می‌دهد. مادهٔ زمینی در آغاز صورتی دست‌نخورده و «بی‌شکل» دارد. دست انسان آن را صورتی دیگر می‌بخشد و به آن شکل می‌دهد. دست انسان است که آن را از صورتی آغازین به صورتی خواسته بدل می‌کند. هر ساختنی حکایتی از حضور دست انسان است. ساختن کار خورنق حکایت حضور دوگانهٔ دست انسان در ساختن کاخ و در ساختن نگاره است.

«چابکی چرب‌دست و شیرین‌کار
سام‌دستی و نام او سمنار
دستبردش همه جهان دیده
به همه دیده‌ای پسندیده
کرده چندین بنا به مصر و به شام
هریکی در نهاد خویش تمام
رومیان هندوان پیشهٔ او
چینیان ریزه‌چین تیشهٔ او
گرچه بناست وین سخن فاش است
اوستاد هزار نقاش است»

اصولاً معماری، به خاطر خصلت کاربردی و پیوندش با زمین و ماده، نه می‌تواند و نه به خود اجازه می‌دهد که از واقعیت ملموس زندگی به اندازهٔ دیگر هنرها، از جمله نقاشی، فاصله بگیرد. اما نظامی آن جا لب به تحسین سمنار می‌گشاید که صفتی از نقاش بودن را در او می‌یابد. سمنار نیز هم‌چون نقاش اثرش را صرفاً برای دیدن و دیده شدن از جانب جهان می‌آفریند. چنین دیدگاه فرجام‌گرایانه‌ای از سوی نظامی احتمالاً پیرو کار ادبی‌ای شکل گرفته که بیشتر با معنا و کمتر با ماده در ارتباط است. دیدگاهی که در آن نقاشی از معماری و احتمالاً ادبیات هم از نقاشی بالاتر است. اما آیا کار بهزاد نیز چنین دیدگاه فرجام‌گرایانه‌ای دارد؟ آیا در نزد او نیز اولویت با تصویرپردازی‌ای است که پیش و بیش از ماده، راه به معنا می‌برد؟ اگر ما حتی فرض را بر این بگذاریم که بهزاد در انتخابش از متن نظامی برای مصورسازی، با محدودیت مواجه بوده، باز نمی‌توانیم بپذیریم که سفارش‌دهنده از خیر کاخ خورنق، با آن رفعت و شکوه، در فرجام کار گذشته و به بنای در حال ساختی رضا داده باشد. هم‌چنان‌که نمی‌توانیم بپذیریم که بهزاد از انتخاب چنین صحنه‌ای هیچ نیت دیگری جز مصورسازی سادهٔ داستان نداشته است. شاید اگر هر نقاش دیگری بود وسوسهٔ کشیدن کاخ تمام‌شده، اجازهٔ تجسم هر تصویر دیگری را از او می‌گرفت. نظامی چندان که کاخ ساخته‌شده را توصیف کرده، دربارهٔ ساختن کاخ چیزی نگفته است. او از ساخته‌شدن کاخ، به طرفه‌العینی گذشته است تا هرچه زودتر مخاطب خود را به فرجام کار و وصف کاخِ ساخته برساند. در واقع نظامی با دوری گزیدن از اشاره به خاک و



ماده و فرایند ساخته‌شدن توسط کار جمعی، کاخ و معنا هردو را با هم برپا کرده است. حتی سه بیتی هم که بهزاد آن را در کارش وارد کرده است دربارهٔ «ساختن» و «ساخته‌شدن» نیست، بلکه دربارهٔ امر «ساخته» است. تفاوت میان «ساخته‌شدن» و «ساخته» از قبیل تفاوت صورت بی‌شکل و شکل، دست و چهره، و ماده و معناست. بهزاد با توقف بر کار «ساخته‌شدن»، از رسیدن به معنای مورد نظر نظامی به شکلی ابدی سر باز زده و با اشاره به پیکار میان خاک و کاخ به منزلهٔ ماده و معنا، هم‌چنان بر خاک و ماده اصرار ورزیده است. او نه یکتایی آفرینشگر (معمار) را آن‌گونه که نظامی توصیف‌اش کرده، به ما نشان داده و نه اثر (کاخ خورنق) را آن‌چنان که ما توقع داریم روبه‌روی ما قرار داده است. او برای به تجلی رساندن ماده و جسمیت، چه در معماری و چه در نقاشی، یک‌جا از آفرینش‌گر، اثر و کاخ اسطوره‌زدایی کرده است. او با بنایی که آن را در زمین و خاک «مخفی» کرده، بیش از آنکه به جهان و معنایی که می‌سازد اجازهٔ آشکارگی بدهد آن را پوشانده است تا به این ترتیب رازها را پوشانده و مجالی برای تجلی ماده داده باشد. دربارهٔ تجلی ماده بر معنا، کافی است به بدن کارگرانی که تصویر کرده و به داغ‌هایی که به شکل نعل بر پاها و بازوی بعضی از آنها دیده می‌شود نگاه کنیم. این داغ‌ها زمانی مادی بودن و جسمیت این کارگران را بیشتر نشان می‌دهند که ما آن را با فصل «شکارکردن بهرام و داغ‌کردن گوران» از همان داستان و خصوصاً با بیت آخر آن، به خوانش درآوریم:

«در چنین گورخانه موری نیست
که بر او داغ دست زوری نیست»

در داستان نظامی‌می‌خوانیم که پادشاه نعمان پس از ساخته شدن کاخ از سمنار پرسید که آیا از این بهتر نیز می‌توانی بسازی؟ و سمنار به او پاسخ داد:

« گفت اگر بایدت به وقت بسیج
آن کنم کین برش نباشد هیچ
این سه رنگ است آن بود صد رنگ
آن ز یاقـوت باشـــد این از سنگ
این به یک گنبدی نماید چهر
آن بود هفت گنبدی چو سپهر»

پس نعمان از شنیدن این سخن برافروخته شد و دستور داد تا او را از همان بالا به زیر بیفکنند تا دیگر نتواند چنان کاخی و بهتر از آن را هیچ کجا بنا کند. با این حال، کاخی که سمنار ساخته بود نه‌تنها کاخی بی‌رونق نبود، بلکه بسیار پررونق و باشکوه هم بود:

«ز آسمان برگذشت رونق او
خور به رونق شد از خورنق او»

اما کاخ بهزاد را که نگاه می‌کنیم می‌بینیم که اتفاقاً بی‌رونق است. این کاخ حتی ازکاخ‌های متعارف هم کوتاه‌تر است (کوتاهی بنا را از روی ایوانی که سمنار، دیگر آن را تقریباً به پایان رسانده است می‌توان تشخیص داد). به راستی چه چیز باعث شده است بهزاد چنین در

جای‌جای کار خود از روایت نظامی فاصله بگیرد؟ نظامی در اوج این داستان می‌گوید:

« بی‌خبر بود از اوفتادن خویش
کان بنا برکشید صد گز بیش
گر ز گور خودش خبر بودی
یک بدست از سه گز نیفزودی»

اگر سمنار از مرگی که در انتظار اوست آگاه بود آن‌گاه کاخ را بلندتر از سه گز نمی‌ساخت. قصد ما در این‌جا این نیست که بگوییم با درنظرگرفتن نسبت قد آدم‌ها به ایوان، این کاخ تقریباً همان سه گز است و نیز اصلاً بنا نداریم تا ابعاد و عناصر موجود در این اثر را با مقیاس‌هایی واقع‌گرایانه بسنجیم، بلکه می‌خواهیم این پرسش را نیز هم‌چون بی‌شمار پرسش دیگر به میان آوریم که «آیا باقی ماندن این بنا تا همین ارتفاع و برتری آفرینشگر (سمنار) در آن، به بیانی خبر از مرگی که در انتظار اوست نمی‌دهد؟» آفرینشگر می‌سازد. دستان او نیز هم‌چون دیگران مشغول درست کردن‌اند. مهم نیست که یک بدست (وجب) بالاتر از آن به مرگ او منتهی می‌شود؛ مهم نیست که در هر صورت در انتها مرگ است؛ مهم این است که اکنون همه مشغول ساختن‌اند و به میانجی همین «ساختن»، این «اکنون»، «اکنون ابدی» است.

دست، کار، ماده. این است آنچه از آن یک اثر به راه می‌افتد؛ تغییری ایجاد می‌شود در صورت ماده و معنایی ساخته می‌شود؛ پشم می‌شود پارچه، درخت می‌شود داربست، خاک می‌شود خشت، خشت می‌شود خانه. پس دست کار نمی‌کند تا چیزی بسازد یا چیزی به جهان بیفزاید، می‌سازد تا بلکه کاری انجام داده باشد. از این‌جهت هر اصطلاح دیگر جز کار، از جمله «شاهکار»، بی‌معنی است. از نظرگاه دست، هر اثر یک کار است آنجا که هنوز کارش را وانهاده است. آنجا که دست هنوز دست است و پای سخن هنوز به میان نیامده است (هرچند که کار نظامی و بهزاد هردو در این‌باره شاهکار است).

در دورهٔ حاکمیت سخن و تفرعن مدرن آفرینش‌گر، با فراموش‌شدن دست و اکنون، ماده نیز از یادها رفت چرا که معیار درستی تغییر ماده در دست بود. پس انسان در حین کار و آفرینش معنا، دیگر نه به دست اندیشید، نه به کار و نه به ماده، بل فقط به فرجام اندیشید: به ایده. تیتوس بورکهارت می‌گفت: «از بین بردن هرگونه شادی که از خلاقیت سرچشمه می‌گیرد فقط امتیاز صنعت جدید است.» (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۷۴) از همین جا بود که سرخوشی کار و پیکار دست و ماده از میان رفت. انسان برای رسیدن به مقام والای آفرینشگری، سرزندگی کار و فانی بودن انسانی‌اش را از یاد برد و خود را به آستانهٔ مرگ رسانید.

با این همه، ساده‌انگارانه است اگر بگوییم اثری که بهزاد آن را نقاشی کرده است تهی از هرگونه خیال‌پردازی و معناسازی است. این اثر به همان اندازه که در پی ثبت ماده در لحظهٔ ساخته‌شدن جهان توسط دست‌هاست، رمزپردازانه و آهنگین نیز هست. «ساختن کاخ خورنق» نیز مثل هر اثر بزرگ هنری دیگر انباشته از مسائل و پارادوکس‌های گوناگون است و همان‌گونه نیز از سرنهادن به هر معنای یکه‌ای سرمی‌پیچد. این اثر نقاشی در ضمن یادآور آن سخن میرچاالیاده دربارهٔ خلقت جهان است که می‌گفت:

«آفرینش کیهان، نمونهٔ نوعی هرگونه ساختمانی است. هر شهر و هرخانهٔ نو، که بنیان می‌نهند، به منزلهٔ تقلیدی نو از آفرینش عالم و به یک معنا، در حکم تکرار خلقت جهان است.» (الیاده، ۱۳۸۵: ۳۵۵)

منابع
- الیاده، میرچا (۱۳۸۵) رساله در تاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، چ سوم، تهران: سروش.
- بورکهارت، تیتوس(۱۳۷۲) ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی، مبانی هنر معنوی، مجموعه مقالات، ترجمهٔ سیدحسین نصر، چ اوّل، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- فرهمندبروجنی، حمید، مواد مورد استفاده به‌وسیلهٔ نگارگران ایرانی درسده‌های میانه، هنرنامه، شمارهٔ۷.
- ویلیر، دونالد، لیزا گلمبک (۱۳۷۴) معماری تیموری در ایران و توران، ترجمهٔ کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی، چ اوّل، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

در وادی هنر

رویش گل‌های پنبه در هنر گل و مرغ معاصر

گفت‌وگو با مهرزمان فخارمنفرد

محمد ظریف صدر*، شادی غفوریان**

استاد مهرزمان فخارمنفرد، متولد سال ۱۳۳۲ در شهرری، دارای مدرک درجه یک هنری از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در رشته گل و مرغ، نگارگری را نزد اساتیدی چون سوسن آبادی، علی اشراقی، علی مطیع فراگرفت و رشته‌های تذهیب، گل و مرغ، هنرهای لاکی، نقاشی روی چوب، نقاشی روی شیشه و پشت شیشه و آب رنگ‌پرداز را نزد استاد بیوک احمری آموخته است. وی تاکنون چندین نمایشگاه گروهی در داخل و خارج از کشور و یک نمایشگاه انفرادی داشته است. فخارمنفرد با ابتکاری که در هنر گل و مرغ داشته موفق به کسب رتبه‌های مختلف هنری شده است. از نمایشگاه‌ها و رتبه‌های کسب شده ازسوی این هنرمند می‌توان موارد زیر را برشمرد:

نخستین نمایشگاه آثار هنرمندان زن کشور سازمان میراث فرهنگی ۱۳۷۳؛ (در رشته نقاشی زیر لاکی، قلمدان، مینیاتور)؛ دریافت لوح تقدیر.

دومین نمایشگاه دوسالانه نگارگری ایران ۱۳۷۴؛ در رشته تذهیب گل و مرغ (لوح افتخار) و در رشته نگارگری (لوح تقدیر).

چهارمین دوسالانه نگارگری ۱۳۷۹؛ در رشته گل و مرغ (تندیس و لوح افتخار)، در این اثر برگزیده با عنوان"قدر مجموعه گل مرغ سحر داند و بس"، برای اولین بار در هنر لاکی، کادر شکسته شد.

جشنواره علمی فرهنگی هنری زنان نام‌آور؛ لوح تقدیر.

دومین جشنواره فرهنگی هنری مهر ۱۳۸۰؛ نفر برگزیده و دریافت دیپلم افتخار.

دومین نمایشگاه پیشکسوتان هنرهای سنتی ۱۳۸۳؛ لوح تقدیر.

نهمین نمایشگاه بین‌المللی قرآن؛ نفر اول در رشته گل و مرغ.

پنجمین نمایشگاه دوسالانه نگارگری؛ داور در رشته گل و مرغ.

ششمین نمایشگاه دوسالانه نگارگری ۱۳۸۵؛ برگزیده رشته گل و مرغ، دریافت تندیس و لوح افتخار (استفاده از گل‌های پنبه برای اولین بار در هنر گل و مرغ).

دومین نمایشگاه هنری بانوان قرآن‌پژوه ۱۳۸۵؛ برگزیده در رشته گل و مرغ. دریافت لوح تقدیر از سفارت اوستیای شمالی.

نمایشگاه بین‌المللی هنرهای اسلامی کویت ۱۳۸۸؛ دریافت لوح تقدیر از وزارت اوقاف کویت.

هفتمین دوسالانه نگارگری ایران ۱۳۸۸؛ تندیس و لوح افتخار در رشته گل و مرغ.

هشتمین دوسالانه نگارگری؛ لوح سپاس.

هجدهمین نمایشگاه بین المللی قرآن کریم ۱۳۸۹؛ داور در رشته گل و مرغ.

نخستین جشنواره هنرهای معاصر اسلامی طواف تا ولایت؛ لوح سپاس.

اولین جشنواره فرهنگی و هنری پروانه های امید ۱۳۹۳؛ داور.

بیست و یکمین جشنواره ملی هنرهای تجسمی جوانان ۱۳۹۳؛ داور.

بیست وسومین نمایشگاه بین المللی قرآن کریم ۱۳۹۴؛ داور در رشته نگارگری.

بیست و سومین جشنواره ملی هنرهای تجسمی جوانان ۱۳۹۵؛ داور در رشته‌نگارگری.

به بهانه برگزاری پنجمین دوسالانه تذهیب‌های قرآنی و حضور ایشان در بخش داوری گل و مرغ، آستان هنر گفت‌وگویی تخصصی پیرامون نگارگری و هنرلاکی با ایشان داشته است که در ادامه می‌خوانید.

* کارشناس نقاشی
zarifsadr@yahoo.com
** کارشناس ارشد مطالعات ترجمه
shgh1983@yahoo.com

روش‌های آموزش سنتی و معاصر در حوزهٔ نگارگری به‌خصوص نقاشی گل و مرغ را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

آموزش استاد و شاگردی برای هنرهای سنتی نتیجه‌ای بسیار سریع‌تر و بهتر درپی دارد، به این دلیل که وقتی شاگردی برای یادگیری اقدام می‌کند، به‌هرحال هفته‌ای یک یا دوبار نزد استاد می‌رود و خود را ملزم به گوش‌دادن، انجام کار و مطالعات بیشتر، به‌صورت انفرادی، می‌کند و مطمئناً این روش نتیجه‌ای مطلوب‌تر خواهد داشت، امّا متأسفانه از زمانی که هنرهای سنتی به‌صورت رشتهٔ تحصیلی در دانشگاه‌ها تدریس می‌شود و آموزش سنتی به آموزش آکادمیک تغییر یافته، یادگیری اصولی این هنرها دچار خدشه شده است، چرا که از اساتید بنام استفاده نمی‌شود و شاگردانی در دانشگاه‌ها تدریس می‌کنند که خود هنوز به مرحلهٔ استادی نرسیده‌اند و تجربیات کافی ندارند، درنتیجه از یک کلاس۳۰ تا ۵۰ نفره، تنها ممکن است چهار نفر عشق به یادگیری این هنر را داشته باشند و بقیه به‌اجبار، برای اینکه واحدی را بگذرانند وارد کلاس شوند. از دید من تاکنون دانشگاه‌های ما در زمینهٔ هنرهای سنتی نتوانسته هنرمندی را تحویل جامعه بدهد. بنابراین همان روش شاگرد و استادی است که هنرمند تربیت می‌کند.

آیا در روش سنتی آداب خاصی مدّ نظر قرار می‌گیرد که در آموزش آکادمیک رایج نیست؟

قاعدتاً وقتی کنار یک استاد کارکشته و ذوالفنون می‌نشینیم و ساعت‌ها از او تعلیم می‌گیریم، حتی نفس استاد در ما تأثیر می‌گذارد. اوّل باید ادب بشویم، تربیت بشویم، از زمانی که برای ما تعیین می‌کنند؛ سر موقع رفتن، وارد کلاس شدن، طرز برخوردمان با استاد، اینها خیلی مهم است. اینها شاگرد را می‌سازد. اگر توجه کرده باشید بیشتر هنرمندان هنرهای سنتی، آدم‌هایی آرام و افتاده هستند، امکان ندارد از کنار کسی رد شوند و سلام نکنند. به هر حال اینها برای ما درس است که فکر نمی‌کنم در دانشگاه‌ها به چنین نکات خاصی توجه شود. ما دانشجویانی را می‌بینیم که بدون اینکه آن ادب و آداب لازم را رعایت کنند، سراغ اساتید می‌روند و نمی‌توانند با روح هنرمند استاد ارتباط برقرار کنند، رفتارشان تربیت‌نشده و خشن است. البته همه این‌طور نیستند ولی برخی تا اندازه‌ای خام و تعلیم‌ندیده‌اند که حتی استاد راضی نمی‌شود بایستد و با آنها هم‌کلام شود. از نظر تعلیم هم اشتباهات بسیاری در دانشگاه‌ها رایج است، مثلاً خانمی با من تماس گرفت و گفت که عاشق مینیاتور بوده است، اما چون استادشان در دانشگاه، خودش صورت را با قلم مو کار می‌کرده، این دانشجو نمی‌توانسته فی‌البداهه صورت را با قلم کار کند و این‌کار را کنارگذاشته است. برایش توضیح دادم که این روش اشتباه است. گفت متأسفانه دیگر نمی‌تواند آن دلبستگی سابق را داشته باشد. به نظر من این روش برای یک شاگرد مبتدی که اوّلین‌بار است می‌خواهد صورت بسازد، بسیار اشتباه است. روش درست این است که اوّل طراحی کند، طرح را روی کاغذ بیاورد، روی رنگ با مداد خیلی کم‌رنگ اجرا کند آن‌چنان‌که ردّ مداد روی کاغذ نماند، بعد با رنگ اُخرا قلم‌گیری کند و بعد از آن شروع به ساخت و ساز کند. این روش، هم به شاگرد آرامش می‌دهد و هم نتیجهٔ مطلوبی در پی دارد. اینکه استادی با۵۰ سال تجربه، از شاگردش بخواهد همانند خود او، فی‌البداهه، با قلم روی رنگ صورت کار کند، بدیهی است که شاگرد مبتدی نمی‌تواند این شیوه را به‌طور صحیح یاد بگیرد و همین امر باعث می‌شود که از ادامهٔ کار زده شود. دربارهٔ تمام جزییات، کار همین‌طور است؛ از فضای زمینه، کوه و تپه و درخت و آب تا طرح و نقش بنا و کاشی‌کاری و آجرکاری و چوب‌سازی و هر چیزی که هست، هر یک اصولی دارد که باید قدم به قدم به شاگرد آموزش داده شود و اگر بخواهیم یک‌جا به او بگوییم که برو این کار را بکن و نفهمد که می‌خواهد چه کار کند، به بی‌راهه کشیده می‌شود. در بسیاری از طراحی‌ها و اجرای نقوش کاشی‌کاری نیز چنین ضعفی دیده می‌شود. مثلاً در برخی آثار نگارگری که در ابعادی بسیارریز انجام می‌شود، نمی‌توانیم برای طراحی نقوش کاشی‌کاری از پرگار استفاده کنیم و اگر بخواهیم حتی روی کاغذ پوستی، طرح را اجرا کنیم و بعد آن را منتقل کنیم، باز هم خطا پیدا می‌کند که روشی غلط است.

ما در اجرای نقوش کاشی‌کاری اصولی داریم که به‌وسیلهٔ دو قالب اجرا می‌شود. این دو قالب را با خط‌کش یا اشل در ابعاد کوچک‌تر به‌وسیلهٔ گونیا می‌توانیم با مداد روی اصل کار، طراحی و پس از آن موتیف‌ها را یک به یک اجرا کنیم. این روش بسیار ساده است که بعد از سال‌ها تجربه به آن رسیده‌ام. به خاطر می‌آورم که یکی از آثارم را سیزده‌بار شستم، چون روش را نمی‌دانستم، بعد از بار سیزدهم که مجبور شدم از وایتکس هم استفاده کنم، به نتیجهٔ نهایی رسیدم. هنر نگارگری ما امروز از این مسائل تقریباً به دور است. خیلی از هنرمندان نه طراحی و اجرای کاشی‌کاری می‌دانند نه آجرکاری، نه چوب‌سازی، نه آن فضای داخل بنا و چگونگی ترکیب‌بندی و ساخت اینها را. متأسفانه نمونه‌هایی که ذکرشد غالباً اشتباه به شاگرد منتقل می‌شود.

آیا می‌توان نتیجه گرفت در آموزش‌های جدید، مزیت و نقطه قوّتی نسبت به آموزش سنتی نمی‌بینید؟

حقیقتش من تا امروز ندیدم، حالا مدت خیلی کوتاهی است که هنر نگارگری وارد دانشگاه شده است. شاید خیلی زمان بگذرد تا خود استادها استادتر بشوند و روش تعلیم‌شان درست شود، ولی این امر مستلزم این است که خودشان هم به دنبال یادگیری صحیح باشند.

احتمالاً الگوبرداری از طرح دروس غربی در هنرهای سنتی باعث این معضلات شده است؟

این هم از گزینه‌های قابل‌تأمل است اما من فکر می‌کنم به دلیل رقابت ناسالمی که برای ورود به کرسی دانشگاه‌ها وجود دارد این مشکلات به‌وجود آمده است. بعضی اگر مدّت‌ها از ضرورت وجود دانشگاه برای رشتهٔ هنرهای سنتی می‌گفتند به این منظور بود که اطرافیان خودشان را وارد دانشگاه کنند. ما استادهای خیلی خوبی داریم که هرگز از آنها نخواستند که یک ساعت بروند در دانشگاه‌ها با بچه‌ها کار کنند. متأسفانه سعی می‌شود استادهای قدیمی را تا جایی که می‌شود پنهان کنند و نگذارند معرفی شوند.

حساسیت‌های هنرمندانه‌ای که یک هنرمند گل و مرغ‌کار باید در کارش داشته باشد، با توجه به طی چه مراحل و روندی اتفاق می‌افتد؟

هنرمند گل و مرغ‌کار تا اندازه‌ای قضیه‌اش فرق می‌کند. حرف از گل و مرغ که می‌آید می‌توانیم هنرمندان را به دو دسته تقسیم کنیم: یک عده که می‌نشینند و با همان دست‌مایه‌هایی که از قبل داشته‌اند، کار می‌کنند، همان گل‌های ریز و درشتی که از قبل داشتیم استفاده می‌شود و با همان‌ها ترکیب‌بندی می‌کنند و اثر، بسیار استادانه هم ساخته می‌شود. یک شکل دیگر گل و مرغ‌کاری، این است که شناخت نسبت به طبیعت داشته باشند. وقتی ما نسبت به طبیعت شناخت داشته باشیم، از نظر اخلاقی هم متفاوت می‌شویم. شما وقتی یک ساعت در باغچه‌ای، باغی، جنگلی قدم می‌زنید و به دنبال گل‌های وحشی ریز هستید، این را با عشق و علاقه یا عکاسی می‌کنید یا می‌چینید و طراحی می‌کنید و این امر قاعدتاً روی اخلاق شما اثر خواهد گذاشت، در مقایسه با کسی که بدون شناخت کار می‌کند. هنرمند با این روش خودبه‌خود در مسیر نوآوری و خلاقیت قرار می‌گیرد. برای من همیشه سؤال بود که چرا برای تذهیب، همیشه باید از گل‌های پنج‌پر استفاده کنیم. این‌قدر خداوند دارد به‌سرعت می‌آفریند، ما هم باید برویم و پیدا کنیم. یعنی شما هر بار که بروید در جاهایی که این گل‌ها وجود دارند، می‌بینید فرضاً بوتهٔ سرخس را خداوند آفریده ولی چیز دیگری است، یک دنیا زیبایی به آن اضافه شده است. در هر شرایطی، از نظر آب و هوا، از نظر آب و خاک، کود دادن، رسیدگی و... فرم این گل‌ها با هم فرق می‌کند. بنابراین هنرمندی که گل و مرغ کار می‌کند خودش باید به جست‌وجو برود و پیدا کند. هدف ما این نیست که تابلویی ارائه بدهیم، ما می‌خواهیم خودمان را بسازیم، وقتی خودمان ساخته شدیم مطمئناً آثار ما نیز روی اطرافیان و جامعه تأثیرگذار خواهد بود. تحقیق و پژوهش در طبیعت بسیار بااهمیت است، به نظر من بزرگترین استادمان طبیعت است و خیلی خوب می‌توانیم از آن درس بگیریم. دیدی که یک نفر نسبت به یک بوتهٔ گل دارد با دید دیگری بسیار متفاوت است، حتی ساعتی که شما به نظارهٔ یک گل می‌پردازید؛ اگر ساعت یازده صبح بروید و یک بوتهٔ گل رز یا یگ گل دیگر را ببینید با ساعت چهار بعدازظهر خیلی متفاوت است. گل‌ها دائماً در حال تغییر هستند. بنابراین هر هنرمند می‌تواند حتی از روی یک شاخه گل در ساعات مختلف طرح‌های مختلف ارائه بدهد.

فرآیند طراحی گل به‌صورت ویژه در نقاشی گل و مرغ چگونه صورت می‌گیرد؟

هدف از گل و مرغ اجرای عین به عین و دقیق از طبیعت نیست. ما در ذهن‌مان برداشتی را که از طبیعت داریم، پالایش

می‌کنیم و به ساده‌ترین شکل ممکن اجرا می‌کنیم. جاهایی ممکن است از بوته‌های گل، خیلی چیزها حذف یا کوچک شود، ممکن است بزرگ شود، تغییراتی که انجام می‌شود نتیجه‌اش می‌شود این گل و مرغی که می‌بینید. در هنر گل و مرغ جای مانور بسیار زیادی داریم. هنر گل و مرغ ما سالیان سال است که نه به تعدادش اضافه شده و نه شکل گل‌ها تغییری کرده، این گل‌ها همان دست‌مایه‌هایی است که هنرمندان ما از روی آن کار می‌کنند. این امر نیاز به تعلیم دارد، یعنی ما باید هنرجویانی را که علاقه‌مند هستند، به طبیعت ببریم و با آنها صحبت کنیم، گل را انتخاب کنیم، از بین پنج‌شاخه گل ممکن است یکی از آنها زیبایی مدّنظر ما را برای اجرا داشته باشد. آن وقت می‌توانیم روی آن، کار کنیم. سه‌گونه می‌شود کار کرد: می‌شود تصویر را به خاطر سپرد که من این را مقداری ضعیف می‌دانم چون حافظهٔ ما امروز این‌قدر قوی نیست که برای اجرا، کلیات را محفوظ نگه دارد. می‌توان عکاسی کرد و می‌توان این گل‌ها را چید، البته چون عکاس هم فقط یک جهت را نشان می‌دهد، روش آخر بهتر است چون می‌توان از جهات مختلف طراحی کرد و زیباترین شکل را برای اجرا انتخاب نمود.

دربارهٔ نحوهٔ اجرای گل و مرغ به‌صورت سنتی و همچنین تفاوت‌های آن با شیوهٔ اجرای نگارگری، تذهیب و تشعیر توضیح بفرمایید.

اجرای آثار گل و مرغ به دوگونه است: یا بر روی کاغذهایی که با رنگ‌های طبیعی رنگ‌شده، اجرا می‌شود یا کل زمینه ابتدا رنگ‌آمیزی شده و رنگ زمینهٔ جسمی انداخته می‌شود، پس از آن گل‌ها یکی‌یکی رنگ می‌شود و با رنگ‌های گواش ساخت و ساز می‌شود. شیوه‌ای که در دورهٔ زند به‌کار می‌رفت و به دورهٔ قاجار هم کشیده شده خیلی زیباست، به هر دو شیوه کار شده و آثار بسیار نفیسی به‌جا مانده ولی بیشتر روی کاغذهایی که با رنگ‌های طبیعی مثل پوست انار، پوست بادمجان، پوست گردو و رنگ حنا، رُناس و خیلی رنگ‌های طبیعی دیگر که کاغذ را می‌تواند از سفیدی دربیاورد، اجرا شده است. در قدیم رنگ‌هایی را استفاده می‌کردند که گیاهی بوده و منشاء طبیعی داشته، امروزه چون آن‌قدر فرصت نداریم که دنبال رنگ‌های طبیعی برویم، خودمان آنها را بسازیم و به عمل بیاوریم، از رنگ‌های گواش استفاده می‌کنیم و در مرحلهٔ بعد برای ساخت و ساز از آبرنگ استفاده می‌شود. از نظر پرداز در اکثر آثار امروزی فقط از یک شیوه استفاده می‌شود، درصورتی‌که ما در قدیم پردازهای مختلفی داشتیم و نمونه‌های خوبی از آنها امروزه به دست ما رسیده است. چه روی قلمدان و روی جلدها یا آثار روی کاغذ. آن‌جایی که نیاز دارد تنهٔ درخت یک پرداز عمودی‌افقی بخورد و کاملاً بافت را نشان دهد از آن پرداز استفاده شده است. آن‌جایی که لباس، یک پرداز خاص می‌خواهد، از آن پرداز خاص استفاده شده است. این‌طور نبوده است که مثل امروز صورت و لباس و تنهٔ درخت و برگ و کوه و دشت، همه را با یک نوع پرداز اجرا کنند. پردازهای مختلفی داریم. شاید حدود هفت یا هشت نوع پرداز داریم که نمونه‌های آن موجود است. گل و مرغ خودش یک شاخهٔ مستقل است و دامنهٔ بسیار وسیعی هم دارد اما همهٔ اینها به این‌گونه اجرا می‌شود که اوّل طراحی شده بعد روی کاغذ پوستی اجرا می‌شود و بعد از آن، به کاغذ اصلی منتقل می‌شود. این کاغذ اصلی هم می‌تواند رنگ شود، آهارمهره شود، یعنی کاملاً به عمل بیاید، بعد روی آن اجرا داشته باشیم، یا اینکه اصلاً رنگ نشود ولی آهارمهره را حتماً می‌خواهد. ممکن است

روی تمام کاغذ رنگ قرار بگیرد یا اگر تشعیر و گل و مرغ و تذهیبی هست فقط یک زمینهٔ ملایم ایجاد شود تا سفیدی کاغذ گرفته شده، چشم اذیت نشود. بعد از اجرای طرح روی کاغذ، قلم‌گیری ملایم با اُخرا خواهیم داشت، این کار حتماً باید انجام شود. من کارهایی را دیدم که مدادها پاک نشده بود درنتیجه رنگ را کثیف کرده بود. وقتی که به مرحلهٔ قلم‌گیری با اُخرا رسید و تمام شد، مدادی‌ها را پاک می‌کنیم تا کاغذ تمیز شود و بعد شروع به رنگ‌آمیزی می‌کنیم که آن هم مرحله به مرحله است: اوّل باید طلا گذاشته شود، مهره زده شود و بعد از آن، رنگ‌های دیگر به ترتیب کنار هم قرار گیرند. امّا در خصوص رنگ باید گفت رنگ‌هایی که در هنر گل و مرغ استفاده می‌شود، قاعدتاً محدودتر است. ما هیچ‌وقت رنگ خاکستری نداریم، انواع خاکستری در هنر گل و مرغ جایی ندارند ولی در هنر نگارگری ممکن است در بسیاری از جاها استفاده شود. رنگ‌هایی که در هنر گل و مرغ استفاده می‌شوند بسیار شفاف، خوش‌رنگ و متنوع‌اند، سبزها و صورتی‌های مختلف و زرد و بنفش که این صورتی‌ها پس از سایه‌زدن تبدیل به سرخ بسیار زیبایی می‌شود.

زیرسازی کاغذ در آثار لاکی چگونه انجام می‌شود؟

کاغذی که ما برای نگارگری استفاده می‌کنیم باید صاف و صیقلی باشد، خود کاغذ خلل و فرجی دارد که با آهارزدن پُر می‌شود درنتیجه طلایی که می‌خواهیم روی این کاغذ بنشانیم جلوهٔ بهتری پیدا می‌کند. با آهارزدن به چسب کمتری احتیاج است و وقتی چسب کمتری استفاده شود، طلا تلألؤ بیشتری پیدا می‌کند. در ایران از آهارمهره با نشاسته استفاده می‌شود، در ترکیه با سفیدهٔ تخم‌مرغ، در چین با لعاب برنج. امروزه خیلی از هنرمندان خوشنویس ما از کاغذهای ترک استفاده می‌کنند. بسته به حس و حال هنرمند، اگر سفیدهٔ تخم‌مرغ خوب اجرا نشود، کاغذ و رنگ را ترَک می‌دهد. امروزه کاغذهای درجه‌دویی در بازار وجود دارد که سطح بسیار ترک‌خورده‌ای دارند ولی هنرمندان از آن استفاده می‌کنند، ترک‌هایی که احتمالش هست در آینده باعث ریختگی رنگ شود. روش آهارزدن ما به دوگونه است، هم می‌توانیم سطح روی کاغذ را آهار بزنیم بعد مهره کنیم و هم می‌توانیم کاغذ را غوطه‌ور کنیم، یعنی بعد از اینکه نشاسته را داخل آب سرد حل کردیم و با حرارت مقداری به قوام آوردیم، با دست یا با اسفنج یا قلم‌مو کاغذ بیاوریم. در قدیم چون بیشتر کاغذها دورو استفاده می‌شده کاغذ را در نشاسته غوطه‌ور کرده و از هر دو طرفش استفاده می‌کردند. پس اوّل کاغذ باید رنگ شود، با هر رنگ گیاهی که می‌پسندیم، سبز یا قهوه‌ای یا... دوم آهار بخورد، مهره شود، و بعد از آن شروع کنیم به اجرای کار.

برای آثار لاکی، من تقریباً ندیدم که کسی مقوای کارش را بسازد چون به هر حال، به مرور زمان این مقوا تاب برمی‌دارد. روشی که من بلدم اجرا کنم به این صورت است که برای استحکام بخشیدن به مقوا از سریشم حیوانی استفاده می‌کنم. من، شخصاً بعد از این که سریشم را به عمل آوردم مقوا را در آن غوطه‌ور می‌کنم. سریشم حیوانی بسیار بدبو است ولی از نظر کیفیت فوق‌العاده است و به‌صورت تکه تکه در بازار وجوددارد که حتماً باید شسته و با آب جوش حل شود. شاید اگر لازم باشد روی حرارت ملایم قوام بیاید و صاف شود تا اگر با چیزی مخلوط است، از بین برود و چسبی تمیز به‌دست آید، چسبی که از نظر غلظت تقریباً به‌اندازهٔ شربت باشد، چون اگر غلیظ‌تر باشد به خورد کاغذ نمی‌رود و احتمال ورقه و کنده شدن آن وجود دارد. باید غلظت آن به اندازه‌ای باشد که وقتی که مقوا را درونش می‌خوابانیم، کاملاً تا مغز مقوا اثر کند، بعد از آن، مقوا را درمی‌آوریم، اضافی چسبش را می‌گیریم و خیلی بااحتیاط زیر پرس می‌گذاریم تا تمام این لایه‌ها به هم بچسبد، بعد اگر نیاز بود، می‌توانیم با یک سمبادهٔ خیلی نرم طلاساب، آن را صیقلی کنیم و مراحل بعدی را انجام بدهیم. مقوایی که با این روش به‌دست می‌آید، تقریباً غیرممکن است که در آینده تاب بردارد چون به هر حال در اثر سرما و گرما و اختلاف درجه این امر طبیعی است، کارهای ما تاب برمی‌دارد و به مرور زمان ممکن است لایه‌لایه شده، از هم جدا شود یا رنگ و روغن آن بریزد. برای پاپیه‌ماشه کردن، من تجربه‌هایی دارم، امروز می‌بینم خیلی‌ها می‌گویند سریش! به نظر من این کار غلط است، اولاً سریش معایبی دارد؛ بسیار زود خشک می‌شود و هر کاری که بکنیم آن حالت روان بودن سریشم را ندارد. سریشم برای پاپیه‌ماشه بسیار خوب جواب داده، بعد از اینکه با قلم، لایه‌لایه به کاغذ سریشم زدید، آنها را به یکدیگر چسبانده، بگذارید خشک شود و بعد لایهٔ بعدی را بچسبانید، در این صورت، لایهٔ بعدی از نظر استحکام، دقیقاً مثل چوب می‌شود.

سریش منشاء گیاهی ولی سریشم منشاء حیوانی دارد. برای آثار لاکی ما، سریشم بسیار مناسب است. سریشم تقریباً به دو گونه تهیه می‌شود. این توضیحات را استاد قزلباش در کتاب «گل و مرغ در هنر اسلامی» به صورت کامل آورده‌اند. سریشم از ضایعات حیوانی مثل سم، دم، استخوان و گوش به عمل می‌آید. آنها را می‌پزند تا حالتی ژلاتینی پیدا کند، سپس صافش می‌کنند و بعد از خشک‌شدن، آنها را به صورت خشک و لایه‌لایه در بازار می‌فروشند. برای استفاده، بعد از شستن سریشم، آن را حرارت داده، حل می‌کنیم و پس از صاف کردن، در ظرف می‌ریزیم تا خشک شود. من سریشم را به سریش ترجیح می‌دهم. اگر بر روی سریش این مراحل را انجام دهید و صاف صاف هم که بشود دوباره به حالت دانه دانه درمی‌آید و خشک می‌شود، یعنی به شما این‌قدر فرصت نمی‌دهد که در یک زمان طولانی از آن استفاده کنید. ما جلدها یا قاب‌آینه‌هایی را داریم که قبلاً با سریش چسبانده شده اما امروز لایه لایه شده است ولی با سریشم حیوانی، این امر امکان ندارد اتفاق بیفتد.

کاربرد روغن کمان یا روغن جلا و تأثیری که روی رنگ‌ها در نقاشی لاکی می‌گذارد چگونه است؟

تا آنجایی که یادم هست همیشه تعریف از روغن کمان بوده که ما امروز از داشتن آن محروم هستیم، چون نه کارخانه‌ای هست که روغن کمان درست کند و نه آدم‌ها آن حال و حوصله و فرصت را دارند. روغن کمان از روغن بزرَک و سندروس تشکیل می‌شود که باید جوشانده شده و قوام بیاید. این روغن، فوق‌العاده آتش‌زا و خطرناک است و حتماً باید در فضای باز تهیه شود. تقریباً تا هفتاد هشتاد سال پیش شاید از روغن کمان استفاده می‌شد. آخرین بار شنیدم حاج‌مصورالملکی هنگامی که مشغول تهیه و پختن روغن کمان (یکی از ملزومات هنرلاکی) بود، دچار سوختگی شد و بر اثر آن به لرزش دست دچار گردید که تا آخر عمرش او را آزار می‌داد. امروز هرچه در بازار داریم روغن جلاست، منتهی باید بهترینش را انتخاب کنیم، روغن‌های جلا که کولیفون زیادی داشته باشند، بسیار شکننده‌اند. باید روغن جلایی را انتخاب کنیم که کولیفون کمتری داشته باشد. معمولاً روغن‌های جلا رنگ دارد و وقتی یک لایهٔ تقریباً ضخیم، تقریباً یک‌دوم میلی‌متر، روی کار می‌آید، رنگ کار را عوض می‌کند، مثلاً اگر در کار، رنگ بنفش داشته باشید، به یک رنگ تقریباً قهوه‌ای تبدیل می‌شود یا رنگ زرد را به زردی پخته تبدیل می‌کند. این است که انتخاب روغن جلا خیلی مهم است، باید باکیفیت‌ترینش را انتخاب کنیم. در کشورهای آسیای میانه و مسکو آثار لاکی بسیار زیبایی داریم. روستایی در مسکو هست به اسم پَلَخ که تمام مردم روستا کار هنری انجام می‌دهند، منتهی بسیار حساب‌شده! کار استاد مشخص است، کار شاگرد هم مشخص است. آنها اصلاً از روغن جلا استفاده نمی‌کنند. یک روغن بسیار خاص دارند که با یک‌بار زدن روی اثر هنری، بدون اینکه رنگ داشته باشد، کار را هم بسیار زیبا می‌کند و هم بسیار صاف و صیقلی. شیوه‌ای که ما در آثار هنری لاکی داریم به این‌صورت است که متأسفانه خودِ هنرمند همه کار را باید خودش انجام دهد و این باعث می‌شود که وقتش تقسیم شده، وقت کمتری برای نقاشی صرف کند، ولی در آن کشورها من دیدم یک عده اسکلت کار را می‌سازند، حتی رنگ زمینه را هم می‌زنند و هنرمند می‌آید و صرفاً هنرآفرینی می‌کند. کارهای این هنرمندان بسیار متفاوت است ولی دربارهٔ روغن‌زدن این چیزی است که حتی استاد من همیشه آرزو داشت که ای کاش ما هم می‌توانستیم از این روغن استفاده کنیم، روغنی که بسیار صیقلی است. در قدیم هم همین‌طور بوده است، همهٔ کارها تقسیم می‌شد، یک نفر جدول کار می‌کرده، یک نفر طلا می‌ساییده، یک نفر کاغذ را آماده می‌کرده، یک نفر رنگ را می‌ساخته و... ولی امروز متأسفانه، ما همهٔ این کارها را باید خودمان انجام دهیم. یعنی من حتی جرأت ندارم یک پاسپارتو بدهم برایم ببُرند، چون دقت لازم را ندارند. اگر سری به نمایشگاه‌ها بزنید، حتی یک پاسپارتو دست‌ساز نمی‌بینید،

همه را می‌دهند به قاب‌ساز برایشان می‌برد و می‌چسبانند روی کار. جوان امروز دیگر حوصله ندارد با تِرلینگ کار کند چون کار کردن با ترلینگ بسیار مشکل است، رنگ پخش می‌شود، خط‌ها هماهنگ درنمی‌آید، در نتیجه همه از راپید استفاده می‌کنند. آن ظرایفی که ما در هنر گذشته داشتیم، در هنر امروزمان کمتر است مگر موارد خاص. من دیدم که در مشهد، این ظرافت‌ها بیشتر رعایت می‌شود. در دانشگاه‌ها که هیچ، چون به هر حال خودِ استاد هم مهم است، چون باید خودش بلد باشد تا اینها را آموزش بدهد.

چگونه به تعریفی از شیوهٔ شخصی خودتان رسیدید؟

به خاطر می‌آورم قبل از انقلاب، بیشترین آثار لاکی ما در موزهٔ رضا عباسی وجود داشت و موزهٔ هنرهای تزیینی که الان جمع شده است. هر بار که می‌رفتم و این آثار را می‌دیدم، چراغ‌ها خاموش بود و آنها در یک فضای بسیار تاریک و با فاصله از چشم قرار داشت. به سختی، می‌شد این آثار را از زیر آن روغن‌های قهوه‌ای‌رنگ دید. از آنجا تصمیم گرفتم که اگر قرار باشد من کار لاکی انجام بدهم، کار را این قدر خفه نکنم تا بهتر دیده شود. من همیشه بیشتر آثار را در قالب مستطیلِ ایستاده یا خوابیده، و کمتر به شکل دایره می‌دیدم. از خودم پرسیدم: خوب چرا این گل‌ها مثل هنر نگارگری ما نمی‌تواند خارج از متن وجود داشته باشد؟ نتیجه‌اش این شد که در شیوهٔ من کادر شکسته شد. با دیدن آثار قدما به این نتیجه رسیدم و توانستم این کار را انجام دهم. تا امروز هم ندیدم کسی هنر لاکی را انجام دهد و بدون تقلید کادر را بشکند. دربارهٔ زمینه‌ها هم می‌توانم بگویم که زمینه‌هایی که در هنر لاکی داریم عبارت است از مَرغش یا زَرک یا دود شمعی و گِل‌ماشی و نظر من این است که در زمینه‌های لاکی، هر هنرمندی اگر روش را بداند، می‌تواند یک زمینهٔ متفاوت بسازد، کافی است که دست به کار شود و در این صورت، زمینه‌هایی که هر نفر می‌سازد با دیگری متفاوت خواهد بود.

نوآوری در گل و مرغ چگونه اتفاق می‌افتد؟ دربارهٔ گل‌های جدیدی که وارد نقاشی گل و مرغ کرده‌اید مثل گل‌های پنبه توضیح بفرمایید.

فقط با تحقیق و بررسی! تحقیق نه به آن معنی امروزی و خیلی علمی، بلکه با دیدن و جست‌وجو کردن که چه تعداد گل در آثار گذشتگان ما وجود داشته است. امروز گل‌های زیادی را می‌بینم که در نقاشی گل‌ومرغ ما وجود ندارد، چرا جایشان خالی است؟ همین باعث شد که من بیایم و چند تا از گل‌های جدید را وارد این هنر بکنم. من از بچگی عاشق گل بودم. وقتی که می‌رفتم باغ پدربزرگم، گل‌های نرگس و سنبلی که دور حوض باغ کاشته شده بودند را از ریشه می‌کندم و می‌آوردم در خانه برای خودم دوباره می‌کاشتم. شاید آن موقع هفت‌ساله بودم. از بچگی عاشق گل بودم ولی شناختی راجع به هنر گل و مرغ نداشتم تا سال ۶۱ که استادم به من گفت: می‌خواهی با گل و مرغ شروع کنی؟ شروع که کردم دیدم این همان چیزی است که در ضمیر خود عاشقش بوده‌ام ولی نمی‌دانستم، تا اینکه به اینجا رسیدم و عاشقانه دارم کار می‌کنم. البته قبلاً دست ما خیلی باز بود، ما هر وقت به اطراف تهران می‌رفتیم، گل‌های وحشی بسیار زیاد و زیبایی می‌دیدیم. امروز این تعداد، خیلی کم شده، تمام فضاها تبدیل به ساختمان‌های زشت شده و گل و بوته‌ها از بین رفته‌اند. حتماً می‌دانید که ایران از نظر گونه‌های گیاهی بسیار متنوع است و متنوع‌ترین گیاهان را ما در ایران داریم، بنابراین اگر بخواهیم کاری انجام دهیم دست‌مان باز است و چه بهتر که از گل‌های وحشی و خودرو استفاده کنیم نه از گل‌های پرورشی.

بسیار از وقتی که در اختیار ما گذاشتید سپاس‌گزاریم. اگر سخنی باقی مانده بفرمایید.

اندکی از تجربیات چهل سال زندگی هنری من بود که با رنج گذشتن از همه چیز به آن دست یافتم، امیدوارم نکات این گفت‌گو برای هنرجویان مفیدفایده باشد.

نگاهی به روند برگزاری دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی

مهدی سیم‌ریز*

اگر چه ایرانیان خوش‌قریحه و هنرمند پیش از ورود انوار تابناک اسلام محمدی(ص)، به جای جای این مرز و بوم، در هنرهای مختلف به‌ویژه هنرهای تزئینی، پیشرو و سرآمد بودند، امّا به جرأت می‌توان آغاز هنر گران‌سنگ تذهیب را ورود اسلام به ایران و همنشینی آن با کلام بی‌مثال حضرت باریتعالی دانست. محدودیت‌های موجود در قرون اولیهٔ اسلام برای استمرار نقاشی‌ها و حجّاری‌ها از یک سو و خلاقیت ایرانیان هنرمند از سوی دیگر موجب گردید تا این هنر ارزشمند به سرعت به جایگاهی ویژه و ماندگار در میان هنرهای اسلامی و ایرانی دست یابد.

وجه تسمیهٔ این هنر، وجود طلا در رنگ‌گذاری‌های آن است و این اصل مبتنی بر این باور هنرمندان بود که این عنصر (طلا) لیاقت همنشینی با کلام خداوند را داراست. طلایی رنگ خالصی است که از هیچ رنگی به وجود نیامده و به عنوان تلألویی درخور کلام وحی در میان مسلمانان شناخته شده است. رفته رفته خطوط و منحنی‌های طلایی قرآن‌های اولیه شروع به تحول کرده و به شکل گل‌ها و نقوش گیاهی درآمد که ما به ازای بیرونی نداشته و منحصر به هنری شد به نام «تذهیب».

تکامل این گل‌ها و نقوش گیاهی در مسیر تاریخی، به آن هویت مستقلی بخشید، به طوری که یکی از راه‌های دوره‌شناسی تذهیب ایرانی فرم همین گل‌ها و نقوش پیرامون آن است. علاوه بر این، از آن جا که هنر برآیند جغرافیا و فرهنگ است و در نمود تصویری از ویژگی‌های مردمی و جوامع بشری وام می‌گیرد، تفاوت اقلیت‌ها و حمایت‌کنندگان آن امکان تقسیم‌بندی ادواری رشته‌های هنری به ویژه تذهیب را فراهم نموده است؛ که از آن جمله می‌توان به مکتب خراسان، مکتب تبریز، مکتب قزوین، مکتب هرات، مکتب اصفهان و مکاتب شیراز اول و دوم اشاره نمود.

* دبیر اجرایی پنجمین دوسالانه تذهیب‌های قرآنی
msimriz@yahoo.com

قرآن به عنوان کتاب یگانه خلقت، کلام وحی و معجزه حضرت ختمی مرتبت (ص) آنچنان در طول قرون مختلف مورد توجه بوده و هست که موجب شده در ادوار گوناگون از مناظر و زوایای متفاوت مورد توجه تمامی اقشار مسلمان قرار گیرد. علما تمامی همت‌شان را در پژوهش و بیان مفاهیم قرآن گماردند و هنرمندان به فراخور توان خود اهتمام‌شان را بر زینت بخشیدن این گوهر گرانقدر مصروف داشتند.

بدون شک هنر تذهیب را پس از خوشنویسی می‌بایست مقدس‌ترین و اصیل‌ترین هنر اسلامی و ایرانی قلمداد نمود که در طول قرون گذاشته دستخوش تغییر و تحولات فراوان بوده و با فراز و نشیب به رشد و تعالی خود ادامه داده است. این هنر در طول سالیان متمادی به عنوان ابزاری کارآمد برای طراحی کاشی به‌ویژه در اماکن مذهبی، طراحی فرش و سایر تزئینات اسلامی مورد استفاده قرار گرفته و مفاهیم عمیق فلسفی و عرفانی را با خود همراه داشته است. در حال حاضر بدون اغراق بهترین هنرمندان مذهّب را می‌توان در میان ایرانیان مسلمان جُست و کمال این هنر را در جمع هنر ایرانی به نظاره نشست.

مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی با توجه به ظرفیت عظیم مجموعه بزرگ این آستان مقدس (دارابودن بیش از بیست هزار قرآن نفیس، بهترین تذهیب‌ها و جلدها و ...) علاوه بر بازنشر این آثار برای الگوبرداری هنرمندان، در راستای رسالت خود مبنی بر حمایت، توسعه و ترویج هنرهای اسلامی و شیعی و نیز بهره‌گیری مؤسساتی چون شرکت کاشی و فرش از نقوش خلق شده، از سال ۱۳۸۷ اقدام به برگزاری دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی مبتنی بر اهداف ذیل نموده است:

- اعتلای هنرهای قرآنی؛
- حفظ و احیای مکاتب ارزشمند گذشته و ترویج روش‌های سنتی؛
- معرفی و بازسازی آثار نفیس موجود در موزه‌ها و کتابخانه‌های آستان قدس رضوی از ادوار مختلف تاریخی؛
- حمایت از هنرمندان مذهب و نگارگر به عنوان یکی از اصیل‌ترین هنرهای اسلامی و ایرانی؛
- حمایت از جایگاه تذهیب در ایران اسلامی در رقابت با کشورهای مدعی مالکیت این هنر (به ویژه کشورهای حوزهٔ خلیج‌فارس)؛
- ترغیب و تشویق هنرمندان به خلق آثار اصیل اسلامی و ایرانی با توجه به مفاهیم قرآنی، دینی و مذهبی.

در حال حاضر علاوه بر دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی چندین جشنوارهٔ بزرگ دیگر (شامل جشنواره‌های خارجی و داخلی) به صورت خاص به مقولهٔ تذهیب و نگارگری پرداخته‌اند:

- جایزه البرده که از سال ۲۰۰۴ در کشور امارات متحده عربی برگزار می‌شود؛
- فستیوال بین‌المللی فرهنگی تذهیب و مینیاتور الجزایر که وزارت فرهنگ این کشور برگزار کرده و رویکرد آن توسعهٔ این هنر در جهان اسلام است؛
- دوسالانه ملی نگارگری که هر دو سال یک بار (به صورت نامنظم و با جابه‌جایی زمانی) توسط دفتر هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برگزار می شود؛
- جشنوارهٔ هنرهای تجسمی فجر که به صورت سالانه و در بخش‌های مختلف همچون خوشنویسی، گرافیک، کاریکاتور، نگارگری و... برگزار می شود؛
- جشنواره بین المللی امام رضا (علیه السلام) و ...

در حال حاضر، هم‌ترازسازی دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی با جشنواره‌های مشابه خارجی همچون البرده و فستیوال الجزایر از نظر میزان جوایز (به جهت تاثیرگذاری و جذب بیشتر هنرمندان) از نکات ضروری پیش روی این جشنواره به نظر می‌رسد.

هم‌چنین برگزاری این جشنواره به صورت بین المللی به افزایش کمیت و کیفیت آثار و نیز ارتقای دامنه تاثیرگذاری آن خواهد انجامید.

آنچه در ادامه می‌آید نگاهی به برگزاری دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی در چهار دورهٔ گذشته است.

اوّلین دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی

سال ۱۳۸۷

بخش‌های مسابقه: شمسهٔ عنوان و دعای قبل و بعد از تلاوت قرآن کریم، صفحات ترصیع (فاتحه‌الکتاب، الم)، تذهیب حاشیهٔ صفحات و نشان‌ها اعم از گل‌آیه، جزء، حزب، سجده، سرسوره و ...، گل و بوتهٔ روی جلد و طراحی داخل جلد (حل‌کاری)

آمار:

تعداد کل شرکت کنندگان: ۲۵۲ نفر

تعداد آثار: ۳۵۴ اثر

تعداد آثار راه‌یافته به نمایشگاه: ۱۹۴ اثر

هیئت انتخاب آثار:

حسین رزاقی، طاهر نبی‌زاده، علیرضا قزی و رضا مهدوی

هیئت داوران:

محمدعلی رجبی، مجید فدائیان و عبدالمجید شریف‌زاده

برگزیدگان بخش مسابقه:

سید مجید قاسمی، محسن آقامیری و لیلا پورخانی

منتخبین بخش مسابقه:

مهین‌دخت سالک مهدوی، مرضیه مینایی‌فرد، خدیجه احتشامی، محمدحسین آقامیری و بهرام مهربان کردستان

دومین دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی

سال ۱۳۸۹

بخش‌های مسابقه: تذهیب، گرایش‌های نوین، تشعیر، گل و مرغ، بخش جنبی و مقالات پژوهشی

آمار:

تعداد کل شرکت کنندگان: ۳۶۷ نفر

تعداد آثار: ۴۶۴ اثر و ۲۵ مقاله

تعداد آثار راه‌یافته به نمایشگاه: ۱۵۸ اثر

هیئت انتخاب آثار:

مجید فدائیان، علیرضا قزی و رضا مهدوی

هیئت داوران:

مهدی عتیقی مقدم، سیدعبدالمجید شریف‌زاده، حسین رزاقی، حسین تنکابنی و طاهر نبی‌زاده

هیئت علمی مقالات:

سیدعبدالمجید شریف‌زاده، سیدمحمدمجتبی حسینی و محمدجواد جدی

برگزیدگان بخش تذهیب:

مریم لبانی مطلق، فریدون فخری جوقان و مرضیه مینایی‌فرد

برگزیدهٔ ویژهٔ دبیرخانه:

رامین مرآتی

برگزیدهٔ بخش گرایش‌های نوین:

فریدون فخری جوقان

برگزیدگان بخش تشعیر:

سیدمجید قاسمی و ایوب جوانکار فومنی

برگزیدگان بخش گل و مرغ:

زهرا نامور، فریناز فرهنگی‌راد و دلارام فقانی

برگزیدهٔ بخش جنبی:

حسن احسن

بخش مقالات پژوهشی:

کیانوش معتقدی، مهناز شایسته‌فر و مریم قندهاریون

سومین دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی

سال ۱۳۹۱

بخش‌های مسابقه: مجموعهٔ کامل آرایه‌های قرآن، تذهیب تک‌اثر، گل و بوته، گل و مرغ، تشعیر، مثنی‌سازی تذهیب، مثنی‌سازی گل و مرغ، مقالات و پایان‌نامه‌های دانشجویی

آمار:

تعداد شرکت کنندگان: ۲۵۲ نفر

تعداد آثار: ۳۹۱ اثر

تعداد آثار راه‌یافته به نمایشگاه: ۱۸۱ اثر

هیئت انتخاب آثار:

مجید فدائیان، طاهر نبی‌زاده، حسین تنکابنی و علیرضا قزی

هیئت داوران:

سیدمحمدمجتبی حسینی، مجید فدائیان، حسین تنکابنی، رضا مهدوی و رامین مرآتی

هیئت داوران مقالات و پایان‌نامه‌های دانشجویی:

سیدعبدالمجید شریف‌زاده، محمدجواد جدی و محمدحسن حامدی

برگزیدگان بخش مجموعهٔ کامل آرایه‌های قرآنی:

برگزیده (کار گروهی): فاطمه منتظری، زهراسادات مشرف و فهیمه صنعتگر تبریزی

تقدیر از: لیلا پورخانی

بخش تذهیب تک‌اثر:

نفر اوّل: مریم لبانی مطلق، نفر دوم: زهره زمانیان، نفر سوم: محمد مرادی

تقدیرشدگان: فریدون فخری جوقان، نفیسه امیراحمدی و مولود ساعدی

بخش گل و بوته و گل و مرغ:

نفر اوّل: عطاءالله شاکری، نفر دوم: اکرم ضیائی، نفر سوم (مشترک): لیلا برزگر یارمحمدی و زهرا مژدکانلو

تقدیرشدگان: محبوبه مهدوی، زهرا قندهاری و فروغ دادخواه

بخش تشعیر:

برگزیده (مشترک): سیده فهیمه کاظمی یزدی و افسانه مهدوی

تقدیرشدگان: ریحانه رحمتی، زهرا دوستی و سمیه‌فرشچیان

بخش مثنی‌سازی تذهیب:

نفر اوّل (مشترک) : ریحانه رحمتی و سیده‌زینب احمدی

تقدیرشدگان: زهراسادات مشرف، زهرا تندکار و زهرا امینی

بخش مثنی‌سازی گل و مرغ:

برگزیده: سمانه دوستی‌نیا

تقدیرشدگان: زهرا تندکار و رقیه عزیزی

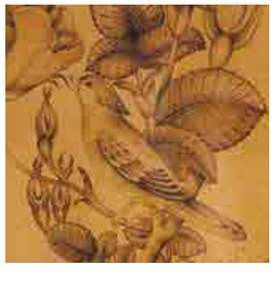
بخش مقالات:

نفر اول: کیانوش معتقدی، نفر دوم: مریم خدام محمدی، نفر سوم: حسن محمدی

تقدیرشدگان: فرزانه فرخ‌فر و رضا میرمبین

بخش پایان‌نامه‌های دانشجویی:

برگزیده: مهدی مجتهدی



چهارمین دوسالانهٔ تذهیب‌های قرآنی

سال ۱۳۹۳

بخش‌های مسابقه: مجموعهٔ کامل آرایه‌های قرآن، تذهیب تک‌اثر، گل و مرغ لاکی، گل و مرغ آبرنگی، مثنی‌سازی تذهیب، مثنی‌سازی گل و مرغ و تشعیر

آمار:

تعداد شرکت کنندگان: ۱۷۸ نفر

تعداد آثار: ۲۵۹ اثر

تعداد آثار راه‌یافته به نمایشگاه: ۱۶۳ اثر

هیئت داوران:

سیدمحمدمجتبی حسینی، مجید فدائیان، طاهر نبی‌زاده، حسین تنکابنی و رضا مهدوی

برگزیدگان بخش مجموعهٔ کامل آرایه‌های قرآن:

نفر دوم (کار مشترک): سیده‌زینب احمدی و ریحانه رحمتی

بخش تذهیب تک‌اثر:

نفر اوّل: مریم لبانی مطلق، نفر دوم: مرضیه مینایی‌فرد، نفر سوم: مریم پورخرمشاهی

تقدیرشدگان: محمد کرمی، لیلا برزگر یارمحمدی و ساره صفائیان

بخش گل و مرغ لاکی:

نفر اوّل: سمانه دوستی‌نیا، نفر دوم: جواد نقش‌آفرین، نفر سوم: فریده عامری

تقدیرشده : لیلا برزگر یارمحمدی

بخش گل و مرغ آبرنگی:

نفر اوّل: زهرا مژدکانلو، نفر دوم: اکرم ضیائی طباطبایی، تقدیرشده: نرگس عزیزی

بخش مثنی‌سازی تذهیب:

نفر اوّل (مشترک) : سیده‌زینب احمدی، ریحانه رحمتی، نفر دوم: زهرا امینی

تقدیرشده: مهلا عنایتی

بخش مثنی‌سازی گل و مرغ:

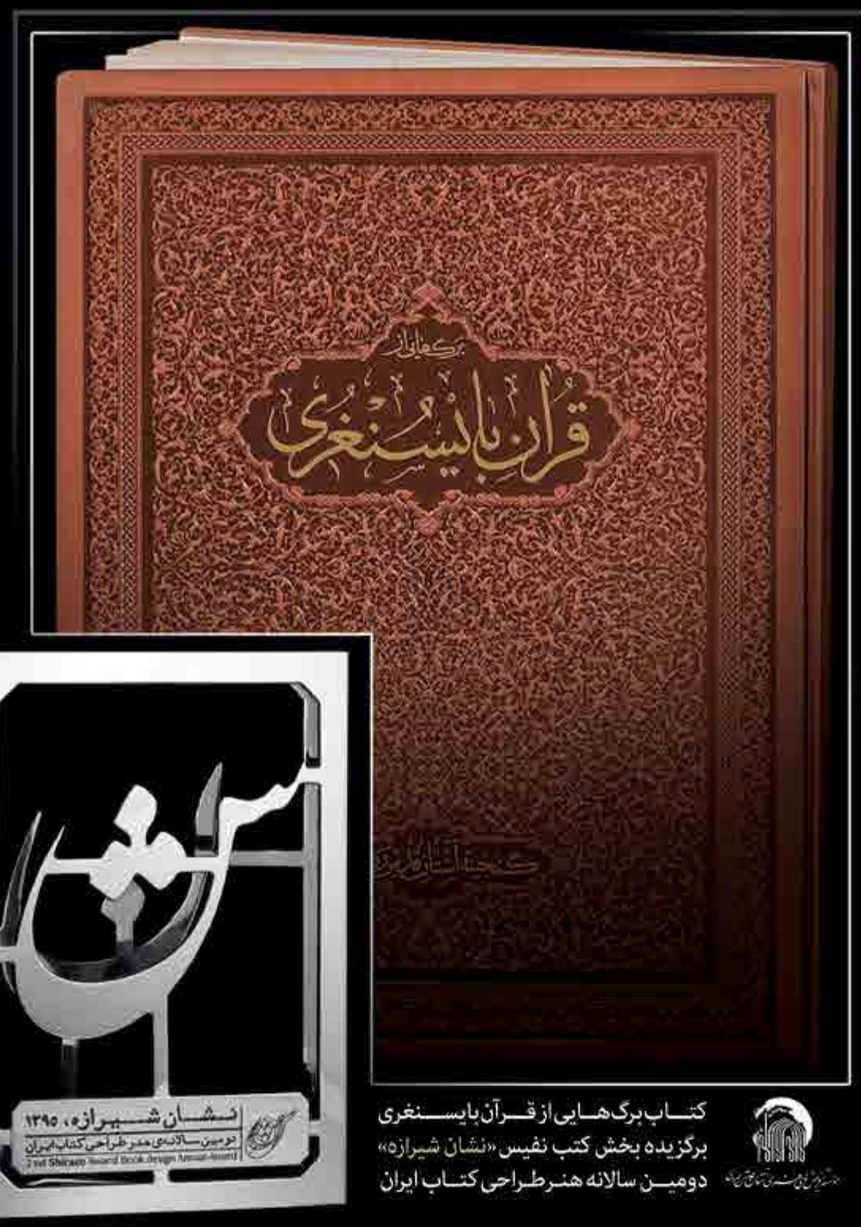
نفر اوّل: سمانه دوستی‌نیا

تقدیرشدگان: زهرا تندکار و مرجان عابدی

بخش تشعیر:

نفر اوّل: ملیحه بنی‌بشر

تقدیرشده: محمدرضا یداللهی فارسانی



کتاب برگ‌هایی از قرآن بایسنغری
برگزیده بخش کتب نفیس «نشان شیراز»
دومین سالانه هنر طراحی کتاب ایران

داوری و نمایشگاه آثار پنجمین دوسالانه تذهیب‌های قرآنی

پنجمین دوسالانه
تذهیب‌های قرآنی
دی ماه ۱۳۹۵، مشهد مقدس